

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
(2 de 2)

Dipòsit legal: B.13292-2008
ISBN:

Nanuk durava una hora, no era un curt com *Mannahatta* (Charles Scheeler i Paul Strand, 1921), el primer poema cinematogràfic als Estats Units, sobre la ciutat de Nova York, inspirat en Walt Whitman, film avantguardista d'un pintor i un fotògraf que ja era molt diferent als documentals que aleshores les sales passaven. I *Nanuk* era sobretot una obra realista; poètica i humanista però sobretot realista, que donava la impressió de conèixer alguna cosa d'aquella gent que vivia als marges polars del riu Hudson i mantenia una forma de vida totalment primitiva i allunyada del públic que ara els contemplava.

Els somriures de Nanuk i de la seva esposa Nyla resten encara com una de les fites més belles de la història de les sales de cinema i el seu públic. Flaherty mostrava que la càmera podia ser participativa de la realitat filmada i assenyalava el camí al cineasta documental per a definir el seu punt de vista temàtic i cinematogràfic. De la mateixa manera, al cap de poc John Grierson podrà dir des de Londres que amb el seu grup documental està duent a la pantalla la classe obrera britànica per primer cop en la història del cinema. A la Unió Soviètica, Dziga Vertov lluitarà amb la burocràcia per a aconseguir filmar al carrer sense ser vist i mostrar la vida quotidiana de la gent i la ciutat sense la mediació de la posada en escena, la qual confiarà a la sala de muntatge.

Però l'èxit d'exhibició va beneir el film de Flaherty molt més que cap altre documental i, així, els somriures de Nanuk i Nyla romandrien en l'imaginari col·lectiu amb més força segurament que cap altra imatge documental fins a l'entrada dels fotògrafs i documentalistes als camps nazis. *Nanuk* representava la possibilitat

d'aproximació entre cultures, cosa que el públic de la seva època tenia ganes de creure.

Flaherty va emprendre el dur i difícil rodatge quan tot just havia acabat la primera guerra mundial, la dura guerra a les trinxeres que tanta impressió causaria en el context artístic europeu. El cineasta nord-americà no era un avantguardista a la manera europea però sí era molt conscient dels canvis brutals que la guerra havia aportat al panorama contemporani. De més gran diria que un dia, el verdader cinema estaria fet pels aficionats, per aquells que estimen el que fan, i d'ell s'han reclamat cineastes com Rouch, Leacock, Godard i Reisz (*Cinéma du Réel*, 1993: 67). En una conversa amb Renoir i Rossellini, Bazin parlava de Flaherty com de l'exponent de l'època en què el cinema, amb la fórmula del documental, sortia a la búsqueda de la persona més enllà de les diferències de races i d'evolució social, idea a la que Rossellini respongué que el mèrit de Flaherty fou encara més gran perquè molt poca gent ho estaven fent i, en canvi, molta gent estava fent tot el possible perquè la persona fos oblidada (Romaguera i Alsina Thevenet, 1991: 549). Flaherty estrenà *Nanuk* el 1922, però la seva realització responia a una sèrie de viatges i d'intents d'anys, entre 1912 i 1919. El seu documental seria, doncs, una de les herències de la Gran Guerra. Com també ho fou el Surrealisme.

Flaherty va conèixer l'èxit i Hollywood el cridà, però les relacions foren turmentoses i al capdavant impossibles per al cineasta (Barsam, 1988). Mentre afrontava les dificultats com al cineasta independent que era, el documental resultà ser una necessitat en diferents punts d'Europa. Era necessari tant per a l'expressió dels incipients artistes de la càmera com dels activistes socials que veien en la càmera una possibilitat enorme d'activar les consciències i de crear

opinió pública. Així el gènere definia les seves estratègies i, en conjunt i a diferència dels documentals precedents sobre fets històrics, actualitats o viatges, esdevenia documental d'autor o sigui documental de creació. Robert Flaherty, el pare de tots, confirmaria la creativitat del gènere amb la seva separació del procés productiu i estètic de Hollywood i la seva aproximació als grups documentalistes de Londres i Nova York.

Buñuel fa constar, en el text que obre *Las Hurdes*, la data de 1922, la data del viatge reial. Aquell mateix 1922 triomfava a Nova York *Nanook of the North*. I quan Buñuel roda a la comarca Flaherty ho fa a l'illa d'Aran, el mateix any de 1933. La comparació entre les estratègies creatives dels dos cineastes no és una possibilitat històrica nascuda del nostre interès actual pel desenvolupament del gènere documental. Flaherty i Buñuel van ser comparables des del moment que l'aragonès va fer *Tierra sin pan* i el film es va poder distribuir en llengua anglesa, el 1937. Tots dos cineastes es van adonar que tenien més d'una cosa en comú i la seva relació seria càlida, tot i que mai van coincidir, a partir del moment en què Buñuel es traslladà als Estats Units. Flaherty el va avalar perquè pogués quedar-s'hi a treballar, però el clima de pre-cacera de bruixes ja no va deixar cabuda a l'autor de *L'Age d'or* (Gubern, 1987).

Les imatges dels dos cineastes han estat vistes com "à la fois complémentaires et antithétiques" (Agel, 1985: 67). L'historiador del documental Barsam (1988: 116), impressionat pel pes del "mite Buñuel" i l'impacte de *Las Hurdes* en la crítica francesa, ha reconegut en el film la mateixa dignitat humana que a *Nanuk* és tan evident, tot i que, com veurem més endavant, Barsam fa retrets importants al

documental de l'aragonès. L'estudiós nord-america ha situat la comparació entre Flaherty i Buñuel en aquests termes :

According to a prefatory title, Buñuel's film is a 'study of human geography'. Flaherty's essays in human geography --that is to say, people in their environment--are straightforward, as far away from a film like Buñuel's as naturalism is from surrealism. Buñuel reveals his people through cruelty (the word is André Bazin's), Flaherty through love (the word is Jean Renoir's). Buñuel's surrealistc approach permits him to see through to what Bazin calls 'the bottom of reality', while Flaherty's realism explores the surfaces for their narrative potential. Ultimately, both filmmakers affirm human dignity.

I en un altre lloc ha escrit que els dos cineastes tenen sobretot una altra cosa en comú (Barsam 1993: 118): reaccionen amb implicació davant del que veuen i volen contar. Flaherty "distorted reality when it did not agree with his preconceptions" i Buñuel "expressed outrage when reality offended his sensibilities". On Flaherty adapta, Buñuel s'indigna.

Tots dos cineastes van partir a la recerca de la persona en societat, i tots dos ens diuen que la persona es veu bé quan l'enfoquem en les seves dificultats. Tant *Nanuk* com *Las Hurdes* són retrats de la vida humana en un mitjà hostil i tots dos documentals poden ser vistos com a celebracions de la vida humana que es resisteix a morir, per més difícils que siguin les condicions d'existència. Estem aquí comparant actituds, més que no pas les obres en sentit estricte, ja que unes i altres són en bona part incomparables. *Nanuk* va ser un film producte de dues dècades d'exploració i quasi una dècada de filmació.

També hi ha diferències. Diferències que potser no són tals, sinó posicions, com diu Agel, complementàries no obstant ser antitètiques. A diferència de Flaherty, el Buñuel que el 1933, amb un equip format per surrealistes francesos i anarquistes aragonesos, engega la producció d'un documental, no se n'anà als confins del seu món per a trobar una cultura provinent de la nit dels temps, una cultura que no pot ser autosuficient malgrat la seva capacitat de resistència a la duresa del mitjà i a la que el progrés del recentment estrenat segle XX poc ajuda. Això era el que Flaherty havia trobat en els esquimals de la badia del Hudson, amb els que no tenia en comú ni la llengua ni cap altre element històric o cultural. Buñuel, en canvi, va anar a buscar un dels forats negres de la seva pròpia història cultural : "Una región montañosa desolada, en la que no había más que piedras, brezo y cabras: las Hurdes. Tierras altas antaño pobladas por bandidos y judíos que huían de la Inquisición (...) Aquellas montañas desheredadas me conquistaron en seguida. Me fascinaba el desamparo de sus habitantes, pero también su inteligencia y su apego a su remoto país, a su "tierra sin pan". Por lo menos en una veintena de pueblos se desconocía el pan tierno. De vez en cuando, alguien llevaba de Andalucía algún mendrugo que servía de moneda de cambio" (Buñuel 1982: 136-137).

On Flaherty havia buscat i trobat una comunitat amb una cultura i unes formes de treball pròpies, Buñuel havia anat a buscar una comunitat que no podia fer pa perquè no podia cultivar la terra. Una comunitat que no tenia ni arada ni gairebé folklore. Les úniques cerimònies que hi reflectí estan relacionades amb la mort: enterrament al riu d'una criatura, la vella que tanca el film recordant de nit als hurdans que pensar sempre en la mort és la millor manera de mantenir-se despert... Una comunitat que parlava la mateixa llengua

que l'equip que acudia al punt més remot de las Hurdes, on ni Marañón ni el rei havien arribat.

Flaherty, per contra, hagué d'aprendre la llengua dels esquimals, passar tantes dificultats climàtiques i de treball com ells, però, com Buñuel, també va fer una narració que no deixa espai ni per a cançons ni per a folclor : el xiulet del vent i els laments dels gossos, diu el comentari escrit, són els símbols de "l'esperit melancòlic del Nord", i aquesta és l'única interpretació cultural que el film fa. Buñuel, en canvi, sotmet a judici la cultura que permet l'existència miserable dels hurdans.

Allò que resulta verdaderament aglutinador de tots dos cineastes és que, a l'hora de fer el seu primer documental i de triar-ne el tema, tots dos es fixen en comunitats aïllades i abandonades pel progrés humà. Un punt de vista comú en la seva complementarietat: Flaherty vol preservar a través de la càmera una forma primitiva de vida que només en aquell punt geogràfic del planeta pot existir i que no té res a veure amb ell, Buñuel vol denunciar unes condicions socials que mantenen en un estadi de vida primitiva una comunitat semblant a ell mateix.

Flaherty basà la narració en una geografia humana molt allunyada dels espectadors de Nova York, però els hurdans de Buñuel no eren gaire diferents al públic que els hauria vist si la censura no ho hagués impedit. Les primeres imatges del film mostren un mapa europeu on hi ha d'altres comunitats endarrerides que menen una existència tan precària com la de les Hurdes —a la Sabòia francesa, a Eslovàquia, a Àustria, a Itàlia. Aquell no era un fenomen sols espanyol, era també europeu. L'estratègia de Buñuel apareix així molt

més concreta des del punt de vista polític que no pas la de Flaherty, que se situaria en un terreny més genèricament humanista.

Buñuel va coincidir amb Flaherty no solament en el seu interès per l'existència humana en un mitjà hostil, sinó també en la posada en escena de la realitat. A l'igual que el cineasta nord-americà, Buñuel demanà als hurdans que escenifiquessin la seva vida, com hem vist. D'altres escenes, el mateix equip les va fer possibles. L'equip no sols intervenia en l'escenificació sinó que -cosa encara més interessant per a la perspectiva contemporània dominada per la televisió i les posades en escena-- la càmera assistia impàvida a la mort. La posada en escena es feia així present.

Les belles imatges flahertyanes de cacera foren conseqüència d'una posada en escena i d'una adequació final, a la sala de muntatge. La representació de la realitat ha necessitat dels mètodes productius i narratius de la ficció des dels inicis del gènere documental. Flaherty va haver de trucar la famosa escena en que Nanuk caça la foca perquè les condicions ambientals no permetien la presa directa. El fred gelava la pel·lícula i la reconstrucció de la cacera era, doncs, indispensable. També l'edificació dels iglús seria una representació, la càmera no ho hauria pogut fer amb les condicions d'il·luminació i les reduïdes dimensions dels iglús.

La visió de *Nanuk* i de *Les Hurdes* revela prou bé les estratègies comunes dels dos cineastes: Els films estan plantejats com a viatges a territoris estèrils, de clima rigorós, on el principal problema és l'alimentació i la gana. Tots dos utilitzen mapes i explicacions científiques --sobre la morsa i la foca *Nanuk*, sobre el mosquit anofeles que causa malalties *Las Hurdes*-- i, sobretot, tots dos es desenvolupen

per blocs temàtics: la gent, el treball, la busca de l'aliment, la dificultat de la supervivència, la vida domèstica, blocs als que Buñuel afegeix els de l'església, l'escola, la falta d'higiene, l'incest i la mort.

La versió restaurada de *Nanuk* incorpora avui la música d'Stanley Silverman. Això permet veure que la banda sonora és una de les grans diferències de l'estratègia documental dels dos cineastes. Les dues músiques comparteixen criteris èpics, és cert, però l'estratègia distanciadora de Buñuel dóna al seu documental una autonomia singular respecte del model fundacional de *Nanuk*. Deixem de banda el fet que el film de Flaherty, mut, conté intertítols però no un comentari en off.

4.1.2.-- *Man of Aran i Las Hurdes*

El 6 d'abril de 1940, Iris Barry, la seva valedora als Estats Units, que li havia proporcionat feina al Museu d'Art Modern de Nova York, escriu a Buñuel:

Antes de recibir su carta ya había mostrado *Tierra sin pan* a Robert Flaherty y su mujer, a ellos solos. Sin duda usted sabe quien es Flaherty. Se ha quedado absolutamente maravillado, conmovido por la película. Se marchaba a Washington (va a hacer una película sobre los problemas agrarios y agrícolas), donde sin duda alguna hablará de usted, con un entusiasmo extremo que seguramente le será beneficioso y al menos le dará publicidad en un ambiente serio donde se trabaja en cine.

La señora Flaherty se ha quedado tan impresionad que me telefoneó ayer para pedirme que la avisara si volvíamos a proyectar la película.

Flaherty ha dicho que es el filme más fuerte que ha visto jamás, ha apreciado mucho la manera en que se ha servido del primer plano y ve

que usted es un hombre serio, inteligente, con tanto corazón como talento.⁹⁵

L'obra que Flaherty preparava acabaria sent *The land*, film sobre les terres abandonades nord-americanes a conseqüència de la maquinització. Quan el realitzador va donar per acabat el film, els Estats Units començaven a preparar-se per a entrar a la II Guerra Mundial. El govern de Roosevelt no va veure bé el film de Flaherty. Els seus assessors van trobar que *The land* cridava els agricultors a tornar a la terra i que aquesta crida resultava del tot desaconsellable. No era temps de tornar a la terra..., a la guerra feia falta gent. A diferència de Buñuel, Flaherty considerava que era millor intentar sobreviure malgrat les difícils condicions que la terra oferia que anar-se'n; però els dos films van coincidir en una mirada que per als seus respectius governs va resultar intolerable. *The land* va ser prohibida i, més encara que *Las Hurdes*, la seva difusió ha estat molt reduïda.

Homes d'Aran, l'obra que Flaherty feia al mateix temps que Buñuel realitzava *Las Hurdes*, segueix sent una peça tant convincent com *Nanuk* per a la comparació de les maneres dels dos cineastes. Podríem pensar que un migmetratge i un llarg no són sempre comparables i, efectivament, és un element a tenir en compte a l'hora fer comparacions. Per no parlar del fet que Flaherty va ser sempre documentalista, mentre que Buñuel té una producció documental reduïda. Però, tot i considerant allò que els separa, novament resulta més significatiu allò que els apropa.

⁹⁵ Citat en diferents obres sobre Buñuel, per exemple per E. Sanz de Soto a "Luis Buñuel y Hollywood (nombres en el recuerdo)" a *Luis Buñuel*, catàleg de la XLI Mostra Internazionale del Cinema, Venècia 1984, i per A. Sánchez Vidal (1988: 287).

No és estrany, i per això ho he reportat en els paràgrafs anteriors, que Flaherty quedés impressionat per *Las Hurdes*. Més encara que en el cas de *Nanuk*, li havia de recordar *Aran*. La mateixa lluita per treure alguna cosa del seu mitjà de vida --la terra, la mar-- i per menjar. És el mateix que, gairebé un quart de segle després, impressionaria d'altres viatgers que recorregueren les Hurdes, Ferres i López Salinas quan hi van anar el 1965 (1974: 75) : "--Es el trabajo de unos hombres con un ansia terrible de persistir. Tregar doscientos metros para escardar unas patatas, subir unas espuestas de tierra o cuidar unos arbolillos--dice Antonio." Com feia la família d'*Aran* amb el seu pam de terra rocosa i impossible.

L'ús del primer pla havia de resultar així mateix extraordinàriament atractiu en un cineasta que, com Flaherty, utilitzava gairebé sempre el teleobjectiu. Però, a més, hi ha el muntatge, l'escriptura cinematogràfica. Podem imaginar que el nord-americà va intuir també que la posada en escena i en pantalla responia així mateix a un tipus de mirada tan subjectiva com el que ell mateix feia servir. El muntatge, peça clau de *Les Hurdes*, ho és també d'*Aran*, on la gran tempesta està construïda amb més de 120 plans i va ser rodada en ocasions distintes, segons el mateix Flaherty i la seva dona Frances van consignar als seus diaris de rodatge .

Per la bibliografia de Flaherty, notablement els llibres i articles de la seva esposa, Frances Hubbard Flaherty (1972), i de Paul Rhotia (1978), que després han estat seguits pels diferents estudiosos del realitzador, sabem que per a fer el seu film sobre les illes va fer un càsting complet de tots els habitants. Frances Flaherty va fer les fotos del càsting, que es conserven al Llegat Flaherty. Cap dels tres membres de la família del film eren en realitat familiars entre ells. Ni la parella era tal parella, ni el fill era fill de son "pare" ni de sa "mare". Com en el cas hurdà, van

cobrar per fer el film. I com en el cas hurdà, de cap de les maneres es pot dir que el fet de fer d'actors tregués representativitat als seus personatges. Al contrari.

La majoria dels aranesos no coneixien el cinema, però van confiar en Flaherty. Feia dècades que no capturaven tiburons amb arpons, però ho van tornar a fer perquè Flaherty, que va viure amb ells durant dos anys, ho pogués filmar. En el film no hi ha res que permeti entreveure les condicions de treball de la gent d'Aran, penoses no tant a causa de la mar com de l'absentisme dels propietaris de la poca terra cultivable.

Com Buñuel, que no es va interessar, expressament, en l'estructura social hurdana ni en el paper que hi feien usurers i captaires, Flaherty tampoc fa un retrat contemporani d'Aran, com tampoc ho havia fet de la societat inuit de Nanuk, sinó que recomposa, com faria sempre, els elements més primordials de la gent que filma. Perpetuar una memòria, l'objectiu flahertià per excel·lència, esdevé també un objectiu bunyuelià. Perpetuar la memòria més remota de les Hurdes.

Flaherty també es podria comparar a Eisenstein, doncs al cap i a la fi Eisenstein va fer *La línia general* i *Octubre* d'una manera semblant a com treballava Flaherty : parlant amb la gent subjecte del film, explicant-los el propòsit i escoltant opinions i, és de suposar, escoltant llocs comuns sobre ells mateixos i desconfiances sobre el propòsit del film. Eisenstein també posava el film prèviament a debat, sotmetent-lo a la mirada dels seus personatges, muntant el film després de forma definitiva. Flaherty feia el mateix, s'enduia un laboratori de revelat i muntatge, ell mateix era el càmera, auscultava i documentava, l'esborrany del film era projectat allà mateix (quan va estrenar *Man of*

Aran a Londres hi va fer anar els protagonistes i d'altres aranesos, alguns dels quals no havien sortit mai de l'illa i temien anar a la "gran illa pagana"). L'onada cooperativista i pedagògica a la jove URSS té a Occident una contraclaror en la silueta de l'isolament flahertynià, en el seu viatge interior a la recerca de l'altre com a camí. Per a Eisenstein el treball de l'americà devia resultar fascinant i per a Flaherty el treball del rus un enlluernament. Veure en l'altre la plenitud d'un aspecte sincer de l'aparell, de les possibilitats del cinema. D'un aspecte que a cadascun d'ells els era inabastable quan el veien en l'altre, com un viatge enllà del seu territori històric. Tots dos feien pedagogia i l'un i l'altre ho van aconseguir, la gent va estimar i estima els seus films. Si llegim la conferència a al Sorbona del febrer de 1930 (1970: 315-326) és gairebé obvi pensar en Eisenstein com en un cineasta que fa exactament el què diu que fa, cinema instructiu. Renya els surrealistes per fer el contrari del què haurien de fer, diu. I quan explica com treballa es dibuixa bastant nítidament l'aura d'un cineasta pur, innocent i extraordinàriament aplicat.

(Aquesta disgressió podria fer pensar que ens allunyem de Buñuel, sinó fos perquè sabem que els seus primers films i, en particular, *Las Hurdes*, són del tot eisenstenians : en muntatge visual, en contrapunt sonor, en l'ús del primer pla que tant va impressionar Flaherty.)

4.2.-- Dos films de 1933 : *Las Hurdes* i *Borinaje*

Si la comparació amb *Homes d'Aran* revela aspectes de *Las Hurdes* que sovint passen despercebuts en tant que aquest és l'únic film documental de Buñuel i que Buñuel no és considerat com a un

documentalista en sentit estricta, també revela significats del film bunyuelià la seva comparació amb un altre documental del mateix any, *Misère au Borinage*, conegut simplement com a *Borinage*, una de les obres del jove Joris Ivens, filmat amb el documentalista belga Henri Storck. Es tracta de la filmació d'una important vaga en aquesta zona minera, una de les més significades d'Europa, on la vida dels miners i les seves famílies era del tot miserable. El Borinage també havia atret el jove Vincent van Gogh, que hi va extreure escenes de gran alè, com ara *Els menjadors de patates*. Podríem dir que de la mateixa manera que les Hurdes ocupaven un lloc fosc en l'imaginari espanyol, el Borinage formava part de les habitacions més tancades de l'imaginari dels Països Baixos.

Ivens i Storck van filmar de forma clandestina, única manera d'eludir la policia durant aquella dura vaga. Vivien amb els miners i amb ells van reproduir enfrontaments amb la policia i manifestacions. Un cop acabat, els censors van prohibir el film tant a Bèlgica com a Holanda, però va circular gràcies als cine-clubs, un dels quals l'havia finançat.

Borinage permet bé la comparació amb *Les Hurdes* perquè és també un migmetratge, encara més curt. Dura poc més de vint-i-un minuts. Com el film de Buñuel, va ser rodat com a film mut i després va ser sonoritzat. De fet, les diferències en la banda sonora són un exemple meridià de les diferències entre els dos films. *Borinage* compta amb una veu narradora de to èpic i propagandístic, fet que marca una distància enorme amb el film espanyol.

La sola distància d'Ivens i Storck respecte del to que imprimeixen al film és que sovint la veu narradora calla i les imatges parlen. El film està centrat, únicament i exclusivament, en el treball i en la vaga minera. Escenes de la vida a les barraques fan pensar en el

documental hurdà, sobretot en dos moments : quan es construeix una església i quan els homes transporten el carbó per la línia de l'horitzó. Aquesta última imatge remet al moment en què els homes hurdans se'n van a buscar treball a d'altres indrets, mentre que la construcció de l'església no és tant un paral·lel visual amb el film de Buñuel com la constatació, en un i altre documental, del paper que la institució religiosa fa en la comunitat.

Vistos en perspectiva i en comparació, diversos aspectes criden l'atenció. El primer és l'enorme densitat que el film bunyelià té respecte del film d'Ivens i Storck. Densitat fílmica. Quan l'espectador veu *Las Hurdes* s'acara amb una pantalla que vessa significació, pels molts referents, sobretot plàstics, que transmet el tractament d'una comunitat humana la cultura de la qual és molt poc desenvolupada. Aquesta densitat és posada de relleu a través d'un muntatge on el collage és la llei i el contrapunt sonor la clau de volta. Però quan veiem *Borinage* la linialitat de la narració fa que les imatges, malgrat la seva vivacitat i capacitat realista, esdevinguin una narració unidimensional que, com a molt, crida a la compassió i, immediatament, a la sensació de progrés : avui, sens dubte, es viu millor al Borinage que aleshores. Mentre que res en la narració de *Les Hurdes* permet pensar que el futur serà més bo si no hi ha una destrucció radical.

Com que el cinema documental és, per la natura mateixa de les imatges que el conformen, un cinema directament vinculat a la història, val la pena de considerar aquí les observacions de R. A. Rosenstone (1997 :50), estudiós del cinema històric i de les relacions entre cinema i història. El documental d'ideologia radical, com és el cas dels dos films que ara comentem, sempre acaba en un final esperançador, reflexiona Rosenstone. Això és vàlid per a *Borinage*, que acaba afirmant que la lluita de tots els obrers units acabarà amb

situacions com les descrites. Buñuel no és tan ingenu, no ho va ser mai. El seu film promou, com aquest treball sosté des del principi, la idea que només la destrucció salvarà els hurdans. És una idea inquietant, que no permet a l'espectador la contemplació passiva de les imatges que l'espanten des de la pantalla. No és que les imatges d'Ivens-Storck siguin amables. No ho són. També són dures. Però, a diferència del film de Buñuel, la càmera de *Borinage* persegueix donar la impressió a l'espectador de formar part de la vaga dels miners. Només aquells espectadors que no vulguessin formar-ne part haurien rebutjat el film a la seva època. A tots els altres, a la gran majoria del públic a qui anava adreçat *Borinage*, el film els dóna la possibilitat de fer de vaguista i, a la fi, de creure que ha fet allò que calia fer.

El film de Buñuel, per contra, no dóna cap possibilitat d'identificació. Fins i tot a costa dels mateixos hurdans que, quan van veure el film es van sentir en molts casos atacats. Però aquesta és tota una altra història. A qui el film no dóna cap possibilitat d'identificació és a l'espectador. En aquest sentit, *Las Hurdes* fixa la llei interna del cinema de Buñuel : l'espectador no és algú a qui seduir a través de la identificació, és més aviat algú a qui cal posar en estat de confusió. Aquesta llei interna bunyueliana, present des de la primera imatge del *Chien*, es fa concreta en el tercer film i el guia.

La comparació entre *Borinage* i *Las Hurdes* permet també considerar l'evolució del cinema documental a partir de 1930, quan comença el sonor i, també, quan la crisi econòmica afavorirà a Europa l'afermament dels feixismes. Films tots dos de transició, tant l'un com l'altre es troben en la cruïlla més important que marcarà el camí del documental, ara que pot parlar i arribar a un nombre cada cop més gran d'espectadors : la cruïlla que condueix cap a la propaganda. Durant els

anys vint l'explorador, el periodista, l'artista plàstic i d'altres van experimentar amb les imatges en moviment, posant en marxa la gran tradició documental, i ho van fer amb un esperit generalment complaent i optimista. Els seus films, ha recordat Barnouw (1996 : 75), rarament eren polèmics. *Borinage* no ho va ser : va ser partidista, es va posar declaradament a favor dels vaguistes i el seu *happy end* era el de la Internacional Comunista. *Las Hurdes, Tierra sin pan* va ser, per contra, un film ben polèmic per al govern dretà de la república.

Pels mateixos anys, a Gran Bretanya el grup de documentalistes de John Grierson estava assolint les fites primordials que li han merescut un lloc d'honor en la tradició documental. Grierson exhortava els seus col·laboradors a ser sobretot propagandistes, per davant del fet de ser autors de pel·lícules. Els anys trenta estaran dominats pel debat sobre la propaganda, ja sigui entesa a la manera de l'escocès Grierson --formació de la ciutadania, conformació de l'opinió pública--, a la manera de les organitzacions reformistes o revolucionàries d'esquerra, de la que Joris Ivens seria el prototip de documentalista, o a la manera de Hitler i Goebbels. De 1933 és també el documental de Leni Riefensthal *Sieg des Glaubens (Victòria de la fe)*, finançat pel partit nazi. Quan Roosevelt assumeixi el poder, també el 1933, la Film and Photo League de Paul Strand, Leo Hurwitz, Jay Leida i Pare Lorentz, entre d'altres, comença a obtenir patrocini governamental per a documentar la situació social de la Depressió. La Guerra d'Espanya serà punt d'inflexió de la propaganda i la politització, debat capital per al cinema documental. En el pròxim capítol veurem com afectarà la guerra al documental de Buñuel.

5. Un documental censurat, mutilat i tornat a muntar

El rodatge s'havia acabat el 22 de maig de 1933 i, al cap de dos dies, el cineasta era ja a Madrid i començava el muntatge (*¿Buñuel!*, 1996 : 311). Cap a finals del mateix mes s'incorporà altre cop als doblatges en espanyol per a la Paramount Paris. A la tardor, es van presentar a Madrid, al Palacio de la Prensa, *Un chien andalou* i *L'âge d'or*. Al desembre, presentava *Las Hurdes* a la mateixa sala, sense sonoritzar i llegint ell mateix el comentari. Les dretes havien guanyat les eleccions de novembre i la vida republicana havia donat un gir polític decisiu, del tot diferent al clima en què el rodatge de *Las Hurdes* havia començat. El film va ser considerat "insultant" per a Espanya. No es va tornar a exhibir a Madrid fins a la primavera de 1936, gràcies a una "autorització especial", quan el Front Popular ja havia guanyat les eleccions. No havia passat encara un any quan, en plena guerra civil, el film es va estrenar, en còpies francesa i anglesa, tancant un cercle segons el qual aquell film rebutjat per la dreta republicana esdevenia obra de suport a la república, greument amenaçada amb la guerra civil per la dreta aliada amb el feixisme franquista.

5.1.-- De la censura republicana a *Las Hurdes* com a film republicà

La gran part de la immensa bibliografia bunyueliana recull el moment en què *Tierra sin pan* va ser rebutjada per Gregorio Marañón, aleshores president del Patronato Nacional de Las Hurdes --successor, des del maig de 1931, al cap de poc de proclamada la república, del Real

Patronato de Las Hurdes creat el 1922, després de la visita reial. Marañón presidia també el Patronato del Museo del Pueblo Español i era, com sempre, home de gran influència en els cercles del govern espanyol. Havia format part del grup d'intel·lectuals associats per a promoure l'adveniment de la república i tenia, entre la intel·lectualitat republicana, el mateix fort influx que havia tingut en alguns cercles durant la monarquia. Quan veu el film és un republicà de dretes. Durant la guerra, es passarà al franquisme. Buñuel va parlar en el seu dia, a Pérez Turrent i De la Colina (*op. cit.* : 35) de la prohibició del film:

Fue prohibida. Ramón Acín, muy preocupado, me pidió que hiciera algo al respecto. Fui a ver al doctor Marañón, que era presidente del Patronato de las Hurdes, y le pedí que viera la película para que se permitiera su exhibición. La vimos juntos en una sesión privada, en un cine de la Gran Vía. Al terminar, Marañón me dejó helado. Me dijo: "Ha ido usted a La Alberca y todo lo que se le ocurre hacer es recoger una fiesta horrible y cruel en la que arrancan cabezas a gallos vivos. La Alberca tiene los bailes más hermosos del mundo y sus charros se visten con trajes magníficos del siglo XVII. Y le advierto una cosa, Buñuel: en Las Hurdes yo he visto pasar carros ubérrimos cargados de trigo." Le dije yo: "¿En Las Hurdes carros cargados de trigo? Pero si he estado en dieciséis alquerías donde ni siquiera se conoce el pan. Habla usted como un miembro del gabinete Lerroux. Adiós". Y la película siguió prohibida.

Quan Buñuel acusa Marañón de parlar com un ministre de Lerroux li està dient reaccionari. El to crispat de la conversa dóna idea de quin era el clima que les dretes republicanes havien instaurat. Alejandro Lerroux va ser cap de govern des del desembre de 1933, després de la victòria electoral de les dretes del mes de novembre. Els seus governs dretans van continuar fins que l'octubre de 1934 es va aliar amb la CEDA --dreta parafeixista--, cosa que ocasionaria la

revolució d'octubre de 1934 i la seva repressió. Les esquerres no tornen a governar fins el febrer de 1936 (Front Popular). En aquest Bienni Negre, la repressió ha dut a la presó a milers d'esquerres i la CNT fou perseguida i gairebé il·legalitzada en diverses ocasions. Aquest és el context de l'exhibició de *Las Hurdes* un cop acabat el rodatge i el muntatge, fins a la guerra. Un film que havia començat en una república d'esquerres, a la que exigia anar més enllà en els seus compromisos polítics, socials i fins estètics, s'estrenava en una república de dretes, profundament repressiva.

Les dates de l'exhibició davant Marañón han estat sempre confuses. Ja hem dit que només recentment ha quedat confirmat que el film es va rodar la primavera de 1933. Sembla que va quedar acabat del tot aquell hivern, pel que es dedueix d'una entrevista a Buñuel amb Tomás Seral y Casas a *La Voz de Aragón* (20-5-1934), on diu que el film "ha sido terminado este invierno, con la ayuda de Rafael Sánchez Ventura"⁹⁶. Diverses fonts parlen d'una projecció semiprivada al Palacio de la Prensa de Madrid, on la va veure Marañón (Aranda, 1975: 142; Baxter, 1996: 279). De març de 1934 és el comentari, en francès, segons consta en el mecanoscrit que es conserva a l'Archivo Buñuel, avui dipositat a Madrid.⁹⁷

Abans de l'exhibició, algunes de les fotografies del film havien estat reproduïdes per la premsa comunista, notablement per la revista *Octubre*, que feien Rafael Alberti i María Teresa León⁹⁸. L'escena d'una

⁹⁶ Citat per A. Sánchez Vidal a *¿Buñuel!* (1996: 49)

⁹⁷ A la biblioteca del Centro Nacional de Arte Reina Sofía.

⁹⁸ Veure Mendelson, J. "Contested Territory: The Politics of Geography in Luis Buñuel's *Las Hurdes: Tierra sin pan*" a *Locus Amoenus*, nº 2, p. 231. 1996, Bellaterra. UAB, Dept. d'Art. Alberti va degué de tenir accés a les fotografies del film per la seva relació amb l'equip, al que va anar a visitar a les Hurdes durant les localitzacions, segons explicà a M. Aub (1985: 289)

mare a qui se li acaba de morir el fill, el cadàver del qual serà després passat pel riu, obre el número de juny-juliol de 1933 de la revista, el primer de la publicació. La conjunció d'un film fet per un equip on hi havia un anarquista tan reconegut com Acín i l'apropiació que els comunistes estaven fent de les imatges de Lotar van contribuir al rebuig radical de Marañón.

Buñuel o Acín van mirar de moure el film a través de passis privats. Són passis difícils de documentar. Un de documentat és el que es va fer a Saragossa el 1934.¹⁰¹ Així mateix, és factible pensar que es va fer un altre passi a París, ja que de març de 1934 i datada a París és la crítica que publica ABC de Madrid, signada per Francisco Marroquí. És un comentari crític elogiós, que Buñuel va guardar sempre i avui forma part de l'Archivo Buñuel.

El film no va poder ser exhibit a Madrid fins la primavera de 1936, després del triomf electoral del Front Popular. L'estrena pública es va fer al Cine-studio Imagen, també de Madrid, un dels actius cineclubs creats amb la república.¹⁰² Segons la crítica de Manuel Villegas López, director de Imagen, el passi al Cinestudio Imagen va ser possible gràcies a una "autorització especial". Aquesta crítica va ser publicada a *Mirador* amb el títol "El camí de les Hurdes", el 28 de maig de 1937. Villegas López, que a partir de maig de 1937, seria el cap de la secció de

¹⁰¹ Veure Lucía García de Carpi, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, p. 267.

¹⁰² Veure C. i D. Pérez Merinero *Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema 1932-1935*, p. 27. Els autors fan constar: "*Las Hurdes* (o *Tierra sin pan*) tuvo su primera proyección pública --estreno único en el mundo" rezaba el programa-- en esta ocasión. Fue presentada por Buñuel. "... IMAGEN, al presentar esta película, esperada en el mundo entero, tiene la seguridad de ofrecer a su público el mayor acontecimiento cinematográfico del momento presente" se precisaba en el programa.

cinematografia del govern Negrín, havia fet possible el passi, segons ell mateix explica al seu llibre *Los grandes nombres del cine* (1973 : 105). Sembla que no va ser exhibit més.

Tant en l'exhibició davant Marañón com en l'estrena de 1936, el film no estava encara sonoritzat. Buñuel mateix va llegir el comentari i com a banda musical va passar la peça de Brahms en els discos Brunswick, els mateixos amb els que després sonoritzaria el film a París.¹⁰³

El film, doncs, va ser prohibit durant el reaccionari Bienni Negre i va ser estrenat en caure el govern de Lerroux; però aviat la guerra es va imposar en les exigències de distribució, en les que *Las Hurdes* no hi va tenir cabuda. ¿Per què no? Vegem-ho.

Al llarg de la seva vida i dels diferents testimonis que va deixar en entrevistes i en el seu llibre de memòries, Buñuel no parla mai de l'estrena de la primavera de 1936 i, menys encara, de si va fer canvis en el comentari quan va fer la sonorització final a París en les versions francesa i anglesa. Sí que va recordar sempre, en canvi, que el govern Lerroux va enviar un comunicat a les ambaixades espanyoles dels principals països perquè si el film s'exhibia protestessin davant el govern respectiu. Buñuel (Pérez Turrent- De la Colina, 1993 : 34) contava que

Durante la guerra los franquistas me hicieron una ficha donde constaba que yo había hecho una película difamatoria para España y que si era detenido me llevaran al cuartel del generalísimo en Salamanca.

La censura va treballar durant la república, i no sols respecte del film de Buñuel. El cas més documentat és el del cinema soviètic. El

crític i activista cinematogràfic Juan Piqueras va considerar el 1935 que la censura sobre el cinema soviètic era de tant calibre que li va dedicar una enquesta a la revista *Nuestro Cinema* (nº 4, segona època. París. Agost de 1935¹⁰⁴). En la presentació de l'enquesta recorda que en aquest temps del Bienni Negre la censura havia desautoritzat l'exhibició de *Okraina* (episodi de la guerra europea en una aldea rusa); *La casa dels morts* (biografia de Dostoyewsky); *Muntanyes d'or* (relat d'una vaga a Bakú, el 1914); *El tinent Kije* (farsa situada al temps de Pere I) i *La terra té set* (sobre la col·lectivització del camp a l'orient soviètic), entre d'altres. Piqueras recorda així mateix que la dictadura de Primo de Rivera havien estat prohibides *La mare*, *El cuirassat Potemkin*, *Octubre*, *Els últims dies de San Petersburg*, *L'arsenal* i *Tempesta sobre Asia*. Responen a l'enquesta Francisco Ayala, Antonio Espina, Federico García Lorca i Ramón J. Sender, tots contraris a la censura. En un altre article (*op.cit.* : 175), Piqueras explica que els films prohibits van tenir, no obstant, permís d'exhibició per als cine-clubs de Madrid i Barcelona. Potser també va passar el mateix amb *Las Hurdes*. Val la pena de recordar que Piqueras, substituït a Buñuel en la crítica cinematogràfica a *La Gaceta Literaria*, era un bon amic del cineasta i que va fer la seva revista *Nuestro Cinema*, d'inspiració marxista, des de París.¹⁰⁵

¹⁰³ Aranda (*op.cit.*: 142)

¹⁰⁴ Recollit a (1988) Llopis, J.M. *Juan Piqueras, el "Delluc" español*, Valencia. Ediciones Textos Filmoteca. 2on. volum, pp. 138-141.

¹⁰⁵ Tal i com fan notar C. i D. Pérez Merinero, el muntatge editorial de *Nuestro Cinema* era molt particular. L'administració central estava a París, des d'on Piqueras dirigia la publicació; s'imprimia a Barcelona i l'administració espanyola estava a Madrid. En la segona època, la revista s'imprimia a Madrid i Sevilla. Juan Piqueras és un home clau en la crítica cinematogràfica del moment. Es va donar a conèixer a les pàgines de *La Gaceta Literaria*, va fundar *Nuestro Cinema* i va col·laborar a publicacions especialitzades i diaris com *Popular Film*, *El Sol*, *Atlántico*, *Gaceta del Arte*, *Mirador*, *Le Tout Cinéma*, *Semana Gráfica*, *Crónica*, *Siluetas*, *Boletín Confidencial de Gaumont-Franco-Film-Aubert...*, i en publicacions militants com *Octubre*, *Nueva Cultura* i *Mundo Obrero*.

La censura era comuna a d'altres països, especialment en el cas del cinema obrer, el cinema independent de la gran indústria. El mateix Piqueras explica la censura aplicada a un conegut film dels sindicats alemanys, *Kuhle Wampe* (*¿A quién pertenece el mundo?*), de 1932, estrenat amb talls importants a cine-clubs de Madrid i Barcelona l'estiu de 1933. El film havia arribat després del triomf de Hitler. A més d'informar sobre el film, la dada és significativa perquè aquest podria ser un film en relació a *Las Hurdes*. Piqueras l'havia vist a París, on potser també el va veure Buñuel. O potser el va veure a Madrid. La relació possible entre el film de Buñuel i el cinema proletari alemany ha estat insinuada per R. Gubern (1977 : 184-188).

A diferència de l'interès que suscità el cas del cinema soviètic, no hem trobat cap text posant a debat a la premsa, especialitzada o no, la prohibició del film de Buñuel. Però sí que s'escriu, explícitament, que el film no ha de ser prohibit. Ho fa Manuel Villegas López, en el seu ja esmentat comentari a *Mirador*, del 28 de maig de 1936 :

No s'ha de trencar el mirall, ni prohibir el microscopi. Cal protegir oficialment aquesta pel·lícula, portar-la per tots els recons d'Espanya, escampar-la pel món, i dir: "Acabem amb aquest drama. Espanyols, ajudeu-nos. Estrangers, a Espanya ha arribat el triomf de la capacitat, l'hora d'encarar-se." No s'ha de prohibir *Tierra sin pan*. S'ha de portar com el cartell d'una croada en favor d'uns pocs homes --són molt pocs!-- que en aquests moments es moren de fam, de febre i de solitud. No cal la campanya dels vint-i-cinc mil millors obrers de les ciutats tramesos en socors dels pagesos soviètics. Basta potser amb cent: obrers, pagesos, metges, enginyers, intel·lectuals... en ajuda dels abandonats. (...) I així, aquesta magnífica pel·lícula de Buñuel podria ésser, perquè ha d'ésser-ho, el que és : el camí de les Hurdes.

En un sentit semblant s'havia pronunciat *Heraldo de Madrid*, en una nota sense signatura publicada el 27 d'abril de 1936:

En la tercera sesión del cine de la Prensa se ha estrenado ¡por fin! este magnífico documental de Luis Buñuel, que trae innumerables obstáculos encaminados a ocultar al espectador la proyección de este film, después de dos años de suspendida y prohibida su terminación, ya que se proyecta muda y apenas ordenada

Antonio Guzmán Merino, a *Cinegramas*, el 3 de maig del mateix any, publica una breu ressenya, que recull de passada el debat provocat pel film :

se proyectó una película, famosa ya por las discusiones que ha suscitado, a pesar de sus escasas exhibiciones : *Las Hurdes*, de Luis Buñuel.

Les referències de la premsa informen clarament, doncs, de tres aspectes :

Primer, el film va ser prohibit el 1933-34.

Segon, el film va ser estrenat la primavera de 1936 a Madrid.

Tercer, en aquesta estrena va aparèixer el títol de *Tierra sin pan*. A partir d'aleshores, el film serà conegut de forma indistinta com *Las Hurdes*, *Tierra sin pan* o pel títol conjunt.

Fins aleshores, els passis s'havien fet en condicions rudimentàries. El film estava sense sonoritzar. Un gramòfon feia sonar la quarta simfonia de Brahms i Buñuel llegia el comentari. La prohibició va deixar el film sense el so incorporat. Tampoc Buñuel va fer res per sonoritzar-lo. Aquest és un punt fosc, sense resposta. Buñuel no va sonoritzar *Las Hurdes* ni amb el decisiu lloc de productor que, de 1934 a

1937, va ocupar a Filmófono. L'empresa era de Ricardo M^a Urgoiti, fill del magnat propietari de la Papelera Española, *El Sol*, *La Voz* i l'editorial Calpe. En els seus inicis, abans d'esdevenir la primera casa productora de cinema espanyol d'envergadura, Urgoiti definia així la seva empresa: "Mi Filmófono no es sino un conjunto de dispositivos mecánicos y eléctricos que permiten realizar con facilidad y precisión el acompañamiento continuo de música a la película."¹⁰⁶ És a dir, que Filmófono va nèixer per a sonoritzar. Quan Filmófono va esdevenir productora i distribuïdora, Buñuel va guanyar molts diners, potser com mai en guanyaria : però no va sonoritzar el film.

Hi ha, diguem-ne, una part important d'ambigüitat de Buñuel respecte de la sort de la seva criatura. Potser la va exhibir el 1934 a París ajudat pel seu amic Piqueras, com en certa manera permet pensar el comentari publicat a l'ABC el març d'aquell any. Potser ho va fer i no va aconseguir res més, cap exhibició més. Tot són hipòtesis. Fins arribar al fet clar i clau, la sonorització i l'estrena internacional de *Tierra sin pan*, en versions francesa i anglesa, el desembre de 1937. Havien passat quatre anys i mig des del rodatge, i un any i mig des de l'afusellament de Ramón Acín. Havia esclatat una sagnant guerra civil.

L'estrena internacional de *Las Hurdes* va mirar d'encabir el film en la propaganda contra el franquisme. El film no sols va ser sonoritzat, sinó que també va ser amplificat amb una coda final de suport a la lluita

¹⁰⁶ *La Gaceta Literaria*, nº 59, 1 de juny de 1929. Citat per Sánchez Vidal (1988 : 263), que així mateix recorda que amb aquesta patent Urgoiti "había ofrecido en junio de 1929 una versión de *Avaricia*, de Von Stroheim, que había tenido un gran éxito. En junio de 1930 sonorizaría con el mismo procedimiento *Un perro andaluz* (*La Gaceta Literaria*, núm.84, 15 de junio de 1930)"

republicana. La coda encara figura en més d'una còpia contemporània.

Diu :

La misèria que aquest film els acaba de mostrar no és irremeiable. En d'altres regions d'Espanya, gent de muntanya, camperols i obrers han aconseguit millorar les seves condicions d'existència unint-se, ajudant-se els uns als altres i exigint els seus drets davant els Poders Públics.

Aquest corrent que duia el poble cap a una vida millor va orientar les últimes eleccions; d'ell hi va nàixer el govern del Front Popular.

La sublevació dels generals, amb el suport de Hitler i de Mussolini, anava encaminada a restablir els privilegis dels grans propietaris. Però els obrers i els camperols espanyols venceran a Franco i als seus còmplices.

Amb l'ajut dels antifeixistes de tot el món, la tranquil·litat i la felicitat deixaran pas a la guerra civil i amb ells desapareixeran per sempre els focus de misèria que aquest film els ha mostrat.¹⁰⁷

Amb aquesta coda, que fa acabar el film de Buñuel com el d'Ivens-Storck que hem comparat en el capítol precedent, no és gens estrany que Ivens constati a les seves memòries (1969 : 95) la seva satisfacció per veure que *Borinage* estava en la línia de Buñuel. Com és obvi, el cineasta holandès va veure la versió internacional, amb coda.

Tot i ser un element altament indicatiu de les relacions entre art i poder a l'època, la coda no va eliminar els problemes de *Las Hurdes*. La censura feu acte de presència de forma immediata.

La censura francesa va eliminar els mapes inicials del film. El mapa europeu identificava l'Alta Savoia com un dels nuclis on viuen societats tan deprimides com la hurdana; el govern francès va estimar

¹⁰⁷ La traducció és meva, a partir de la traducció castellana inclosa a *¡Buñuel!* (1996 : 274).

que això li treuria turisme a la zona i va eliminar els mapes.¹⁰⁸ Uns mapes que també es poden entendre amb relació al feixisme, és a dir, als nuclis feixistes que corcaven el territori europeu.

De la còpia francesa també van desaparèixer alguns plans de la lluita dels homes acabat de casar amb galls vius, a l'Alberca, segons he pogut veure comparant les còpies de la Filmoteca de la Generalitat.

També van desaparèixer plans de la lluita contra els galls en la còpia anglesa, tal com es pot veure encara avui en la còpia editada per Interama Video Classics (New York).

En còpies en circulació actual, encara segueixen tallats aquests plans. És el cas, per exemple, de la còpia de la Cinémathèque de Toulouse, dipositària del material descartat del rodatge, segons que he pogut comprovar durant la investigació.

Els talls, que en conjunt sumen uns 34 segons, no modifiquen substancialment la durada, de 27 minuts, però sí el metratge i, no cal dir-ho, la intenció del film. En un film tan dens com aquest, l'absència dels plans esmentats pot passar desapercibuda. Però la seva significació és extraordinària. Els mapes remetent al moment històric, cosa que fins aleshores Buñuel no havia fet en el seu cinema. Mentre que la seqüència de l'escapçament dels galls, una de les més destacades del film (recordem les paraules de Marañón), perd amb el tall una part del seu impacte, de la seva significació central.

Si el dret de xocar, de provocar, seguia sent el criteri dominant més íntim del Buñuel cineasta, no hi ha dubte que ho estava aconseguint. Seguia xocant, el seu treball molestava. El 1937, Buñuel passava per un moment molt especial. Des d'acabat *Las Hurdes* era un cineasta que s'havia lliurat a la consecució d'un cinema comercial

¹⁰⁸ Declaracions de Buñuel a A. Bazin i J. Doniol-Valcroze. Veure "Conversaciones con Buñuel", *op.cit.*: 51

espanyol i, ara, en plena guerra, treballava per a la república a París en l'àrea cinematogràfica i de propaganda. Ja quan va estrenar, set anys abans, *L'Age d'or*, la censura va dificultar l'exhibició i Buñuel va fer una versió retallada, li va canviar el títol i va mirar (sense èxit) d'exhibir-la. Quan es posa la coda, el 1937, Buñuel és un cineasta del tot implicat en la defensa de la república. Potser es podria dir que *Las Hurdes* era un film que ja estava una mica lluny d'ell, cosa que explicaria que en el cartró es donés la dada de 1932 i no la de 1933. Ramón Acín havia estat assassinat pels feixistes, aquella república que havien vist nàixer amb esperança era setjada pel feixisme i a poc a poc abandonada per les repúbliques burgeses, Buñuel estava implicat en crear un estat d'opinió contra Franco... la virulència de *Tierra sin pan* estava lluny dels seus interessos de 1937.

Per què no havia adaptat el film a Madrid quan va guanyar el Front Popular? Potser perquè el nom de Ramón Acín bastava per a significar el film en una direcció anarquista massa decidida. Ara, a París, quan sonoritza i estrena, el nom d'Acín no constarà en els crèdits.

I, encara hi ha una altra pregunta. Per què *Las Hurdes* no es va estrenar dins de la programació del Pavelló espanyol de l'Exposició de 1937? La resposta torna a ser que el film era poc complaent amb la imatge que la república d'esquerres volia donar, estava massa vinculat als anarquistes. Com és sabut, el Pavelló es va destacar per no incloure cap representació anarquista.

Les projeccions cinematogràfiques del Pavelló van tenir un paper rellevant, tot i que durant anys només s'ha parlat de la representació d'arts plàstiques. Van ser recopilades i dirigides per Luis Buñuel (Alix

Trueba, J. 1987 : 153), que des dels inicis de la guerra estava a París enviat directament per Alvarez del Vayo per a col·laborar amb treballs de l'ambaixada i recopilar material cinematogràfic de diferent ordre referent a la guerra civil, tal i com el cineasta conta, de forma bastant ambigua per cert, a les seves memòries (1982 : 156 i ss.).

De les dotze pel·lícules que s'hi projectaven, ens centrarem en els onze documentals del programa. Per la xifra, onze sobre dotze, ja podem veure que el gènere tenia una representació més que privilegiada. L'únic film de ficció era *La hija de Juan Simón* (1935), produïda precisament per Buñuel per a Filmófono. No és d'estranyar que el documental tingués aquesta presència tan aclaparadora. El gènere havia entrat ja de ple en els camins de la propaganda. R. Gubern ha fet la descripció d'aquests documentals en un esclaridor text, del que surten les notes següents (1987 : 174-180). No hi havia ni un sol film anarquista. Els films foren : *La ruta de Don Quijote*, de 1934; *Guadalquivir*, *El Escorial de Felipe II*, *Castillos de Castilla* i *Almadrabas*, tots quatre de 1935; la *Sinfonía Vasca* de 1936 i *El Tribunal de las Aguas* de 1937. En un altre apartat figuraven tres films de temari específicament bèl·lic-polític : *Guerra en el campo* (1936), produïda per l'Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, i els films de producció governamental *España 1936* i *Madrid*, les dues de 1937. De *Reforma agraria* (1935) no es conserven dades.

La majoria d'aquests films van sofrir greus manipulacions després de la guerra, la seva visió actual ho ha de tenir en compte. És el cas de *El Escorial de Felipe II* (també conegut com *Felipe II y el Escorial*), obra del gran documentalista gallec Carlos Velo i del crític Fernando G. Mantilla, que també signarien *Castillos de Castilla* i *Almadrabas*. El comentari afegit a partir de 1939 canvia radicalment el film. També el

film sobre els castells castellans, amb música de Rodolfo Halffter, va ser manipulat.

La ruta de Don Quijote va ser l'obra més significada del catàleg Ramon Biadiu. El tribunal de las Aguas va ser produïda durant la guerra per l'empresa comunista Film Popular, de Barcelona, i dirigida per Angel Villatoro. *El Guadalquivir* va ser realitzat per l'operador austríac Heinrich Gaertner i la *Sinfonia Vasca* per l'alemany Adolf Trotz.

No hi ha còpies de *Reforma agrària*, film que podria haver estat realitzat pel gran operador aragonès José María Bertrán. Mentre que *España 1936*, ja citat en aquest treball, és el documental produït per Luis Buñuel des de París. També d'aquest film, informa Gubern, hi ha un remuntatge italià posterior a la Segona Guerra Mundial, que no s'ha de confondre amb la versió original de 1937.

Madrid va ser obra de Manuel Villegas López, crític que ens ha acompanyat en aquest capítol, que va fer el film en tant que cap del servei de cinematografia de la subsecretaria de Propaganda. *Guerra en el campo* va ser obra de Arturo Ruiz Castillo.

Aturem-nos en el documental de guerra de Buñuel, *España 1936*, amb guió de Buñuel, comentari de Buñuel i Pierre Unik i realització de Jean-Paul Le Chanois. El film ha estat documentat per Aranda¹⁰⁹; estudiat per R. Sala a *El cine en la España republicana durante la guerra civil (1936-1939)* (1993 : 158-163; 360). Buñuel va evitar durant anys de

¹⁰⁹ Aranda el va documentar primer amb notes que li va proporcionar el cineasta i historiador Jay Leyda, que va descobrir *España 1936* quan el 1966 va trobar una còpia als arxius de la filmoteca de Berlín oriental (*Luis Buñuel. Biografía crítica. op.cit.*: 179-1982). Anys després, Aranda va incrementar la informació sobre el film en el seu article "La etapa española, 1932-37" dins del monogràfic *Luis Buñuel*, publicat en ocasió de la XLI Mostra Internazionale del Cinema de Venècia, 1984, p.51

reconèixer la seva part d'autoria, de la mateixa manera que va evitar sempre una vinculació com a director als films comercials que va produir per a Filmófono entre 1934 i 1936. *España 1936* es un muntatge de filmacions procedents del front, de cineastes anònims i de cineastes coneguts com l'hongarès Roman Karmen. Per a Aranda no hi ha cap dubte que Buñuel va intervenir decisivament en el film : "Buñuel i Unik crearon un documental de guerra como jamás he visto otro, sin los lugares comunes de la propaganda (...) Obviamente, estamos cerca del autor de *Tierra sin pan*." R. Sala és més escèptic: "logra eficazmente su objetivo propagandístico a través de un montaje vivo en el que destaca la figura del contraste, recurso estilístico en el que los defensores de la autoría del cineasta aragonés han basado su argumentación." Des d'un punt de vista de l'autoria legal, el film és de Buñuel i Unik, segons van decretar els tribunals sindicals de París quan el realitzador, Le Chanois, va reclamar l'autoria.¹¹⁰

Una visió actual de tots els films donaria com a resultat que la comparació amb *Las Hurdes* és un fet gairebé anacrònic, sense sentit del temps. L'assaig cinematogràfic de Buñuel apareix com una obra de clara voluntat lletgista, amb tota la seva tècnica al servei de la provocació. La seva fotografia d'arrelat clarobscur remet tant a la tradició clàssica espanyola com a l'expressionisme i, sobretot, a la iconografia surrealista que promou el contrast entre el conscient i l'inconscient. Mentre que els films que la república mostrava al Pavelló estaven fets amb la tècnica de l'artisticitat clàssica i la composició depurada. Només el seu documental de guerra fugia de la composició clàssica i s'emparava, com *Las Hurdes*, del muntatge

¹¹⁰ F. Aranda, "La etapa española, 1932-37", p. 51, *op.cit.*

eisenstenià. Però, vist el conjunt, el documental *hurda* pertanyia a una altra raça fílmica. Potser també per això Buñuel no el va incloure en la selecció i el film es va estrenar fora del Pavelló.

Salamanca era ja la capital franquista. En aquest sentit, *Las Hurdes* hauria constituït, dins del Pavelló, un revulsiu encara més evident. Val la pena de recordar que un dels fotomuntatges més reeixits del Pavelló va ser el que oposava la dona tradicional a la dona nova (miliciana). Tots els fotomuntatges van ser coordinats per Josep Renau, aleshores director general de Belles Arts. Per representar la dona tradicional el fotomuntatge presenta una dona amb la boca tancada i vestida amb el vestit de Salamanca i tota la seva artesanía d'ornament, la mateixa artesanía que duen en el film les dones de la festa de l'Alberca. La miliciana, amb la boca oberta i cartutxera, va acompanyada de la següent llegenda (en francès) : "Alliberant-se de l'embolcall de supersticions i misèries, de l'esclau immemorial neix LA DONA, capaç de prendre un paper actiu en el desenvolupament del futur."

Luis Araquistain, aleshores cònsol espanyol a París, va pagar al productor francès Pierre Braunberger la sonorització, en anglès i en francès, segons va dir el mateix Buñuel a Max Aub (1984 : 80, 91). Buñuel va dirigir la sonorització. Va triar l'actor Abel Jaquin per a llegir el text francès, un text que ja era xocant en tant que narrava un viatge a la misèria com si fos un reportatge de viatges exòtics; al compàs, a més, d'una representació tan culta com la quarta simfonia de Brahms. Però la veu de Jaquin --freda, irònica, quirúrgica-- va aconseguir a més l'efecte de fer palès el revulsiu del joc proposat per Buñuel i el seu equip.

Així va ser com, per fi, *Las Hurdes, Tierra sin pan*, va poder emprendre el vol. Com a film de guerra. I contenint en el seu interior una mena de bomba de rellotgeria, que amb els anys ha resultat ser la font de perdurabilitat del film. Després de *Las Hurdes*, Buñuel no tornaria a signar un film fins al cap de tretze anys, fins que el 1946 torna a rodar, a Mèxic. A París, aquell final de 1937, el film es va estrenar al Omnia Pathé, en el bulevard dels Italians (Buñuel a Aub, *op.cit.* : 80), prop del Pavelló de la República, però no pas formant part de la seva selecció cinematogràfica que, tornem-ho a dir, el mateix Luis Buñuel havia seleccionat i programat.

5.2.-- El remuntatge de 1965. Versions del film. La versió espanyola de 1996

Las Hurdes donaria carta de naturalesa cinematogràfica a una llarga relació entre cultures. El vincle franco-espanyol nuat a través del territori de les Hurdes i dels seus viatgers i estudiosos persistirà al llarg dels anys gràcies al film, a la seva sonorització a París en els estudis de Pierre Braunberger durant la guerra civil espanyola i pel remuntatge del film en els anys seixanta. Braunberger, figura històrica del cinema francès i un dels seus productors de més coherència, tornava així a estar estretament vinculat a *Las Hurdes*.¹¹¹

Ja hem vist que va deixar una de les càmeres i uns quants metres de pel·lícula. D'aquí a considerar-se productor del film, com sempre va fer Braunberger, n'hi ha un bon tros, però val la pena de considerar

¹¹¹ Braunberger va començar com a productor el 1924 amb el primer film de Renoir, *Catherine (Une vie sans joie)*. Va seguir produint Renoir en diverses ocasions, així com Cavalcanti, Marc Allégret, *Fantômas* (un film capital per als surrealistes), Melville, Rouch, Doniol-Volcroze, Truffaut, Chris Marker, Godard, Lelouch, Resnais, Rohmer, Borowczyk i Raúl Ruiz entre d'altres.

que Jean-Luc Godard apareix com a valedor seu en el llibre-retrospectiva que el Centre Georges Pompidou va dedicar a Braunberger el 1988. Godard el descriu, del seu puny i lletra, com "flou mais sincère". Una mica, podríem afegir, a la manera de Buñuel, l'ambigüitat del qual en molts aspectes de la seva vida és notable, essent encara més coneguda la seva aferrissada defensa de l'ambigüitat de la seva obra.

Braunberger i Buñuel es van disputar notòriament a causa de l'explotació del film. Els tractes no devien ser prou clars amb l'ambaixada espanyola aleshores en guerra civil, perquè tant Buñuel com Braunberger es consideraren propietaris de la còpia. Tots dos tenien drets iguals, diu el productor francès (1988 : 118), sobre *Las Hurdes* i *Un chien andalou*. L'any 1945, Buñuel li proposa quedar-se ell amb el *Chien* i Braunberger amb les *Hurdes*, cosa que el productor francès acceptà pensant que aquest darrer films estava lliure de drets. Però Buñuel els havia mantingut i havia fet algunes vendes als Estats Units, on va poder passar el film en dues ocasions a la Universitat de Columbia, el 1940 i el 1941, d'on surt la interessant conferència sobre el film (veure Annexe). Així va ser com el cineasta i el productor van restar enemistats durant temps i així s'expliquen les diferents versions del film que encara avui existeixen, tot i el remuntatge que es va fer de *Las Hurdes* el 1965.

Concretem una mica més aquest últim aspecte, el de les diferents versions. El 19 de novembre de 1945, segons consta en l'Archivo Buñuel i recull el catàleg de l'exposició *¿Buñuel!* (1996 : 318), Braunberger escriu al cineasta a Mèxic per tal d'explicar-li què havia passat amb *Las Hurdes* durant l'ocupació alemanya. Els alemanys, diu Braunberger, es van apoderar del negatiu i el van destruir. El negatiu

havia arribat a la filmoteca de Berlín per un robatori, dedueix Braunberger, fet al laboratori francès. L'estafador també va vendre un altre contratip a la filmoteca de Roma. És aquest últim contratip el que Braunberger va comprar. El va completar amb d'altres contratips complementaris de les còpies que estaven a la filmoteca parisenca i així es va aconseguir una còpia més o menys exacta.

Gràcies a Jean Painlevé --ja citat en aquesta investigació com a director de cinema científic, amb qui havia treballat Eli Lotar--, Braunberger aconsegueix el vist i plau de la censura. Li proposa, doncs, a Buñuel, arribar de nou a un acord per a l'exhibició a França. La carta és també molt interessant des del punt de vista de l'exhibició a l'època de documentals: a partir de la Segona Guerra Mundial, els cinemes només podien passar a París un llargmetratge per sessió i l'havien d'acompanyar de complements, raó per la qual el documental va tornar a conèixer una certa revifada en les sales, sempre que fossin curmetratges (*Las Hurdes*, per exemple, era ja un film massa llarg); d'altra banda, no es podien passar documentals vells amb films nous, però Braunberger va aconseguir una dispensa especial per al cas de *Terre sans pain*.

El 19 de juny de 1963, és a dir, divuit anys després d'aquesta carta, Luis Buñuel arriba a París per tal de signar un nou contracte amb Braunberger per a l'explotació de *Las Hurdes* (*¿Buñuel!*, 1996 : 329). La restauració i la segona sonorització a partir del material existent té la data de dos anys després, 1965. La primera sonorització, durant la guerra, va estar signada per Charles Goldblatt, La Propagande par le film i Pierre Braunberger per a la Société du Cinéma du Panthéon. Aquesta segona sonorització porta la signatura exclusiva de Pierre Braunberger, Les Films de la Pléiade.

Tot i la nova sonorització, que va comportar una restauració de la còpia original, tallada per la censura, com ja hem explicat, la versió francesa tallada segueix funcionant actualment com si fos la recuperada. Així, ens trobem amb que segueixen existint *tres versions* originals:

La versió francesa censurada (sense els plans dels mapes i alguns plans de la lluita contra els galls, com ja hem dit)

La versió francesa completa (hi ha versió espanyola, a partir del passi que TVE va fer el 1981)

La versió anglesa censurada (tallada en alguns plans de la lluita contra els galls, com ja hem dit).

I, des de l'any passat, cal afegir una *quarta versió* :

La versió espanyola de 1996, completa, sobre la que val la pena detenir-se en tant que és una versió notablement fallida.

És una versió realitzada pel Fons Luis Buñuel, societat radicada a París, dirigida per Yasha David, comissari de la gran exposició *¿Buñuel!* que de 1994 a 1997 ha recorregut Bonn, Madrid i Mèxic. Aquesta institució, d'acord amb la família Buñuel, ha recollit els arxius del cineasta (que ha venut al ministeri de Cultura espanyol) i ha fet la meritòria tasca de restauració de tota la filmografia de Buñuel. En el cas de *Las Hurdes*, l'opció més important de la iniciativa radicava, com va passar el 1965, amb la veu que llegiria el comentari. La veu triada va ser la de Paco Rabal, actor molt vinculat a Buñuel. Cal dir que el resultat ha estat nefast. Rabal declama, dóna al text un to gairebé sagrat que converteix el càustic to originari en una incitació a la compassió. El canvi radical que la veu de Rabal opera en l'obra bunyeliana és de tal calibre que fa necessari, exigeix, demanar la seva destrucció.

5.3.-- Apunts per a una història de la recepció del film a les Hurdes

La història de la recepció de *Las Hurdes* inclou, com és preceptiu, la seva recepció crítica, que serà objecte d'estudi del capítol següent d'aquesta investigació. Però inclou també la forma en què el públic s'ha relacionat amb l'obra, un aspecte sempre difícil d'atènyer, com bé sabem pels estudiosos de la recepció literària, pel corrent crític de Jauss i els seus col·legues de l'Escola de Constança. No és possible saber què passa pel cap del lector/espectador, i per això recorrem a la crítica.

En el cas d'aquest film, l'estudi hauria pogut plantejar-se investigar la seva exhibició durant el franquisme a Espanya, públic del que l'autora va formar part. O del que diuen els egodocumentalistes. Són continuacions de l'estudi que podrien haver format part d'aquesta investigació, però que s'han deixat de banda per tal de privilegiar la recepció crítica.

Això no obstant, sembla adequat traçar un esbós mínim del quina ha estat la recepció del film al mateix territori on va ser filmat, a les Hurdes. L'autora vol així, d'una banda, deixar testimoni de les seves impressions com a viatgera el 1996, al cap de més de seixanta anys de realitzar el film; d'altra banda, espera deixar oberta la porta per a d'altres investigacions sobre quina relació manté el cinema --ja sigui l'assaig cinematogràfic o el cinema documental en el sentit més clàssic-- amb la gent i les societats en què es basa i de les que es nodreix. Si la present investigació té com una de les seves bases el cinema en tant que relació amb l'altre, aquests apunts i notes sobre la recepció hurdana de *Las Hurdes* no hi podien faltar.

Vaig visitar el territori geogràfic del film el juliol de 1996, acompanyada de la senyora Katia Acín, filla gran de Ramón Acín i

professora jubilada d'història d'Espanya, a més d'una notable artista del gravat. No disposava de cap contacte precís a les Hurdes, només tenia el telèfon de l'institut on treballava el professor d'història Luciano Fernández, en una població prop de Mèrida, Monesterio. Me l'havien donat a la conselleria de Cultura de la Junta d'Extremadura, on a través d'una amiga comuna havia aconseguit de comunicar amb el director general, Honorio Blasco, un home agradable i cultivat que havia passat uns quants anys treballant en matèries culturals a Catalunya, a l'Hospitalet del Llobregat. Va ser ell el primer que em va recomanar no fer gaires preguntes als hurdans, molt cansats ja de ser objecte d'estudis més o menys científics i d'interessos periodístics diversos; també em va dir que, si ho podia evitar, no digués el nom de Buñuel. Una investigadora francesa, va dir el director general, feia temps que intentava treballar a les Hurdes i no ho aconseguia. Vaig tenir per primer cop la sensació que a Extremadura no hi ha, pròpiament, interès pel que avui dia pot significar el film de Buñuel. Vaig comentar que el film, avui, no sembla parlar tant de les Hurdes com de la relació que els espectadors mantenim amb la misèria i la mort. El director general Blasco em va escoltar educadament i no va dir res.

Al final del meu viatge, quan vaig conèixer a Mèrida el professor Luciano Fernández, vaig entendre més bé la posició del director general. Katia i jo haviem passat una setmana llarga a les Hurdes, haviem conversat molt sobre la gent i les coses que haviem vist i ja teníem una certa idea del què les elits culturals estremenyes pensen del film. No saben com encabir-lo en la seva tradició cultural. Si formen part de la cultura que convencionalment anomenem d'esquerra --com el professor Fernández i el director general Blasco-- estan satisfets que un talent com Buñuel hagués posat atenció a una de les seves

comarques, més en aquest cas en què el realitzador va fer sempre professió d'amor als paratges de les Hurdes. Un i altre cop vaig sentir explicar que Buñuel havia estat a punt de comprar el monestir de les Batuecas, cosa que la guerra va impedir. Però, si intentava comentar el film amb ells, la cosa es feia més i més complexa. Semblava que els estigués demanant una tria impossible, políticament compromesa, incorrecta diríem avui : Buñuel havia exagerat, s'havia passat de rosca, les Hurdes no van ser mai com ell les va pintar.

En això, els meus informants de Mèrida es corresponien del tot amb els estudiosos locals amb els què vaig intercanviar informació i opinions a les Hurdes. Encara que volgués parlar del cinema en tant que construcció, relat, tal i com la tradició encetada per Flaherty demostra, el film de Buñuel era titllat de partidista. I què, si ho era? ¿No ho és qualsevol film, i més el d'un autor tan conscient de la seva autoria com era Buñuel a l'època? No hi feia res, per als meus informants el film havia estat un atac directe als hurdans. No ho deien així, però ho donaven a entendre. Els meus informants havien vist el film feia més de vint anys, a l'època dels cine-fòrums.

Una cosa semblant havíem trobat Katia i jo a les Hurdes, quan vam visitar, a Caminomorisco, l'estudiós local Félix Barroso, ja citat en aquesta investigació. El senyor Barroso havia vist el film quan TVE el va passar, el 1981, però des de molt abans havia sentit parlar a la gent de La Aceitunilla, on es van rodar algunes escenes, de la manera com Buñuel va fer el film. I n'havia sentit parlar molt negativament. La nena malalta no havia mort, el nen que enterraven tampoc estava mort i, cosa pitjor, la mare sempre va creure, quan el nen va morir al cap de pocs anys, que havia mort precisament perquè havia "fet" de mort en el film... Dit amb les meves paraules, la posada en escena del film li feia rebutjar el film. Al seu entendre, a més, gairebé es podia dir

que Buñuel havia obligat la gent a fer el film. Vaig oposar que un documental no es pot fer si la gent que ha de ser filmada no vol ser filmada. El senyor Barroso, molt amablement, va respondre que no es poden comprar certes coses amb diners. Al·ludia al fet que Buñuel i el seu equip van pagar els hurdans. Quan TVE va passar el film, a primeres hores de la tarda, una comissió formada pels principals alcaldes de les poblacions hurdanes, va informar-me el senyor Barroso amb una induttable dignitat ferida, va anar a Madrid a protestar davant el director general de la televisió pública espanyola.

També Félix Barroso ens va recomanar no esmentar el nom de Buñuel en les nostres converses amb els hurdans. No era pas l'experiència que Katia i jo havíem tingut aquells dies, però no ho vam discutir amb el nostre interlocutor, un home amable a qui des d'aquí agraïxo les seves informacions sobre la posada en escena de Buñuel. Vull posar només un exemple de fins a quin punt la teranyina de la memòria sobre el film de Buñuel és, entre d'altres coses, una fantasmagoria per a una bona part de la gent hurdana. Gosaria dir que ho és per a la majoria de les elits socials i culturals: recordem que el film no ha estat pràcticament vist.

L'escenari va ser precisament Martilandrán, la població més emblemàtica d'aquesta història. Va tenir lloc davant per davant d'on Buñuel i el seu equip van filmar la mort i caiguda de la cabra.

El paratge filmic és del tot reconeixible. El mateix penyasegat abrupte travessat per camins de cabra, per on difícilment hi passa un humà. Si la mirada es gira cap al nucli urbà, efectivament les coses han canviat : hi ha encara un bon grapat de les velles cases de pissarra --com closques de tortugues gegantines, és veritat--, però també hi ha construccions noves que els hurdans, persistents, fan construir encara que només hi vinguin a passar uns pocs dies de vacances a l'any. Katia

i jo miràvem el penyasegat del film, quan un home gran se'ns va acostar. Per edat, es va adreçar a Katia. Tots dos es van posar a conversar. Katia va dirigir la conversa cap als canvis que havien vist al llarg dels anys. D.I. tenia 74 anys, ella 73. Quan era petit, deia l'home, no hi havia rutes i amb prou feina menjaven pa. El pa venia de lluny, en peces de 2 kilos que costaven 1 pesseta, que molt poca gent podia pagar. En tot cas, no ho podia pagar la seva família. Pel cognom, molt extès a les Hurdes, va dir, es podia veure que venia de la casa de caritat (era o venia d'un pilu, doncs). Havien estat molts germans, "una piara", nou o deu, sense precisar. No havia anat mai a escola, no sabia ni llegir ni escriure. Havia tingut nou fills, i ells sí, sabien llegir, "habían aprendido casi todo". Va callar una estona. Vaig aprofitar per dir que feia anys, quan ell era petit, en aquell poble s'havia rodat un film. "Sí", va dir sense cap mena de retracció, "mirin, aquí mateix, davant nostre, en aquells penyassegats, van matar una cabra". Ho va dir sense reticències i, quan li vaig preguntar com és que l'havien matada, va respondre amb naturalitat que prèviament la gent de la pel·lícula l'havien pagat... Quan vam acabar de parlar, li vaig demanar si em deixaria treure-li una foto i em va dir que és clar, que sí. L'home venia del seu hort, de regar "habichuelos", amb una petita aixada. Quan ara miro la fotografia, penso que fora de la carretera, de les wambes i d'una roba vella però no tan apedaçada com al film, l'home podria pertànyer, per l'aspecte i per la petita aixada, al film.

És només un exemple, com ho són també les referències als meus informants pertanyents a les elits. No he fet un treball de camp a les Hurdes sobre com el hurdans van rebre el film. Seria una altra investigació. És clar que moltes coses han canviat a les Hurdes. Només cal veure l'aspecte de les criatures. Cert és que no sempre es poden fer les fotografies que es voldrien fer. Però això no és tan estrany. Quan hi

penso, arribo a la conclusió que vaig poder treure fotos sempre que hi vaig establir una relació. És el mateix cas que el del cinema documental.

Una altra cosa curiosa i significativa és que, quan vaig tornar del viatge, la gent que coneixia la meva estada a la comarca em preguntava si les Hurdes havien canviat molt, com si hagués vingut d'una terra remota i incògnita. No sempre era gent que havia vist el film i, si l'havia vist, feia anys. La idea de les Hurdes com a lloc extrem de la "Espanya profunda" segueix, en certa manera, viva.

Acabem aquestes breus notes fent referència als treballs audiovisuals que s'han fet a les Hurdes, seguint les traces del film de Buñuel. De forma clarament a la contra del film ha estat fet el documental de 1990 *Tierra sin tierras*, de catorze minuts. Va ser realitzat per TVE sota el patrocini de la Junta d'Extremadura, que s'han encarregat de l'explotació comercial.

Dos realitzadors francesos, Patrick Boitet i Victor Simal, per la seva banda, van realitzar el 1993 un reportatge de vint minuts per a la seva emissió "Montagne" a la TV3 francesa, *Las Hurdes: retour en terre maudite*.

En vies de realització s'ha de comptar el treball del documentalista Daniel Verdier, també francès, que narra els canvis a les Hurdes al llarg del segle i pren com a referència el film de Buñuel. L'autora ha tingut ocasió de veure unes quantes gravacions, encara sense muntar, que han servit per a confirmar, a través de diferents testimonis, que la gent que recorda el temps del film de Buñuel indica que el film no exagera tant com alguns dels seus espectadors -- detractors o simplement questionadors de la mirada bunyueliana-- creuen.

**6. L'obra i els seus crítics.
Distanciaments i assimilacions (1934 - 1997)**

¿Com han vist *Las Hurdes, tierra sin pan* els seus crítics? De maneres molt diverses i riques, com veurem en els quatre apartats en què he distribuït els textos seleccionats: en el context de la cultura espanyola; des del punt de vista dels estudis del documental, del cinema experimental i del cinema etnogràfic; des de la perspectiva dels estudis de l'obra de Buñuel i del surrealisme al cinema, i des de l'òptica dels estudis del so cinematogràfic.

Uns crítics se n'han distanciat i d'altres l'han assimilat, però, en conjunt, no deixa de ser impressionant que aquest retrat humà d'un racó de món estèril sigui finalment un fèrtil i resistent arbre boscà. *Las Hurdes* és un film que ha estat interpretat com a : requisitòria moral, argument a favor de l'eutanàsia, pamflet de revolta social, un dels primers testimonis sobre el món de la fam i, sempre, com a obra de registre inquietant. També ha estat vist com a cinema indignat i descontrolat que no mereix exactament el nom de documental; com un assaig fílmic nihilista i desvergonyat que, malgrat tot, els estudiosos inclouen en la història del documental perquè, a la seva manera, és una proesa de qualitat tan clàssica com el *Nanuk* de Flaherty i una anticipació del moviment documental social de l'Europa dels anys trenta. Un assaig cinematogràfic de rigor documental absolut, d'una posada en escena a cops de pistola.

El film encara té més cares : trànsit del Buñuel surrealista al Buñuel realista per a uns i prova en canvi per a d'altres que no hi ha necessitat de pont entre surrealisme i realisme quan la realitat és com

la hurdana i qui la mira ho fa com Buñuel. Incrustació de la condició hispànica en el conjunt de l'obra d'un realitzador internacional. La millor pel·lícula de Buñuel per a més d'un autor o, en tot cas, el film clau del conjunt de la seva obra. Ancestre dels cinemes d'autor de la postguerra i precedent de la càmera estilogràfica. Cas i experiment semiòtic. Posada en qüestió de l'etnografia a través de la càmera. I, pel seu neguitejant muntatge sonor, documental irritant i fascinant alhora.

Estem doncs davant d'un film que demostra una rara capacitat de mantenir viu el seu enigma. *Las Hurdes* és un film que en el seu moment no era històric, sinó que parlava en present. Avui, però, a més d'història del cinema és indefectiblement història *en* el cinema i, com a tal, demana ser vist en el doble sentit que reclama Rosenstone (1995) : com a història i com a relat.

El recorregut més significatiu que la recepció crítica esbossa comença el 1934, amb l'eco d'un passí a París, i es clou als anys 90 amb l'interès desvetllat entre els semiòtics i historiadors anglosaxons i entre els estudiosos francesos del so en el cinema i de la relació entre la història i el cinema. A un i altre extrem de la recepció trobarem argumentacions crítiques basades en la visió del film i, a mida que la cronologia avança, en criteris sovint formats per la suma d'anàlisis desvetllades en els successius moments històrics.

La recepció crítica arriba fins a enguany mateix, amb la selecció de *Tierra sin pan* a la retrospectiva que ha format part del programa cinematogràfic de l'exposició *Face à l'Histoire*, del Centre Georges Pompidou (París, 29 de gener- 3 de març de 1997). Fa dos anys, el festival Cinéma du Réel, va programar la retrospectiva *Cent ans de réel*, que també va incloure *Las Hurdes*, dins del programa *Les limites*

du réel, que va posar en pantalla i a debat alguns dels questionaments nociònals i de concepte que avui viu el gènere documental.

De 1934 a 1997, aquest serà el recorregut de les pròximes pàgines que encerclarà el recorregut del film, amb projeccions públiques a l'una i a l'altra banda de la recepció.

Mentrestant, al seu país d'origen, *Las Hurdes* encara fa angúnia. És una observació que la investigació m'ha fet notar. En aquest cas es tracta d'una recepció crítica per defecte, per absència. L'estiu de 1996, i com a commemoració del centenari de cinema, el Centro Nacional de Arte Reina Sofía va programar l'exposició *¡Buñuel! La mirada del siglo*, ja prou anomenada en aquest treball. Era una iniciativa producte de la col.laboració del Fons Luis Buñuel, de París, i el Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, de Bonn. El Fons Buñuel va presentar la primera versió sonoritzada espanyola de *Las Hurdes*, doblatge fet en col.laboració amb la Filmoteca Española, amb la veu de Francisco Rabal (que ja hem comentat al capítol anterior). Fins aleshores només existia el doblatge vídeo de quan TVE va emetre el film el 1981. La versió espanyola es va estrenar el 20 de juliol de 1996 a la Filmoteca, a Madrid, i la seva ressonància a les pàgines culturals dels diaris va ser mínima. La primera setmana del novembre següent la cadena de pagament Canal + la va emetre, per via satèl.lit. Però la difusió d'aquesta primera versió espanyola del film, seixanta anys després, va passar del tot desapercebuda.

Fa quatre anys, el 1993 es va publicar l'edició, prou utilitzada en aquesta investigació, del manuscrit inèdit de Gregorio Marañón i les fotografies de la visita del rei Alfons XIII a la comarca, visita que en el seu dia fou amplament publicitada per tota la premsa espanyola i que, com hem vist al capítol 1, juntament amb la tesi doctoral de Legendre

(1927) està en la base de l'interès de Buñuel per la comarca: ni un mot en tot el volum sobre el film.

Tenint en compte aquests fets, crec interessant de comentar els dos extrems de la recepció a Espanya, com a preludi a l'estudi general de la crítica del film. D'un costat tenim la crítica de 1934 de Francisco Marroquí a *ABC* i, ja el 1935, la crítica de l'escriptor surrealista i comunista C.M. Arconada i l'entrevista coetània de J. Castejón Díaz, quan el film estava censurat i era invisible a Espanya; veurem després les crítiques de la primavera de 1936, quan el film va ser exhibit a Madrid. De l'altre costat, tenim l'esmentada edició de 1993 sobre els viatges de Marañón el 1922 i d'Alfons XIII el 1925 a les Hurdes i la versió espanyola del film de 1996. Els textos anteriors a la guerra civil defensen el film, malgrat la censura. El text actual evita parlar-ne i la difusió de la versió espanyola és mínima. Entre un i altre extrem, han transcorregut sis dècades al llarg de les quals s'ha escolat la modernitat primisecular fins arribar a la contemporaneïtat present, amb el llarg parèntesi del franquisme com a pont.

Són extrems indicatius, al meu entendre, de la cultura espanyola en dues èpoques tant distants i distintes com 1934 i 1997. Enmig hi ha hagut, òbviament, altres mostres espanyoles de recepció crítica: anàlisis o estudis del cinema espanyol o pròpiament del cinema de Buñuel, com veurem en les pàgines següents. Prèviament, analitzarem la presència i l'absència de *Tierra sin pan* en el terreny més ample de la història cultural espanyola i de la història del cinema a Espanya. A partir d'aquí, entrarem ja en l'anàlisi de la recepció del film des de les diferents posicions crítiques que he anunciat.

6.1.-- El film en el context espanyol

A la seva època i en el seu context, gairebé un any després de la seva realització i quan ja estava prohibit per la censura del bienni dretà de la República, Francisco Marroquí, en una crònica a l'ABC signada des de París, el març de 1934, veia el film com un "documental humà". La seva crítica és interessant tant per ser una defensa del documental a l'època com pel fet de veure el film de Buñuel com un assaig cinematogràfic. Tot i que no ho diu així, Marroquí remet a l'assaig quan entèn el documental com a "transposición del hecho en idea".

El crític contraposa *Las Hurdes* a les pel·lícules de Wan Dyck, les més difoses a l'època, que al seu entendre, "mancilladas, por lo demás, de anécdotas, perfilan más bien al ser exótico que el hombre en sí, y no pueden, por tanto, pretender a la trascendencia del documento." És una idea perfectament en sintonia amb les intencions de Buñuel, a qui el cronista comprèn bé: "Las Hurdes era tema para tentar a Buñuel. La pobreza endémica, la inevitable degeneración física, la trágica grandeza de esos hombres que, a pesar de la total inclemencia de su prójimo y de su tierra, siguen fieles a doctrinas familiares, religiosas y cívicas, constituían sobrados elementos de atracción para un espíritu curioso de psicoanálisis que va tanteando a través de la niebla del subconsciente. (...)

"El jurdano parece aceptar su Destino como una epidemia inevitable. (...)

"Nos lo preguntamos al despertar de esta pesadilla que el *film* de Buñuel nos ha hecho vivir. *Film* al igual que el libro de Legendre, hecho con amor. No es posible permanecer mucho tiempo inclinado sobre la miseria jurdana sin sentirse exaltado de simpatía.

"Este documental habla por sí solo. Con la exacta posición de una realidad, Buñuel ha conseguido la transposición del hecho en idea. Ha tocado el nervio del documental."

L'any següent, a la revista *Nuestro Cinema*, editada també des de París, el film era vist per César M. Arconada (1935) com un film de viatges, tan propi del cinema del moment, que trastocava, però, el gènere: "En cierto modo, las cámaras de cine ... no hacen sino enseñarnos las cosas bellas o pintorescas que quisiéramos ver".

Arconada era un cinèfil de notable agudeses i un escriptor que va utilitzar el cinema com a inspiració de la renovació de la novel·la moderna espanyola. En certa manera podríem dir que se'n va sortir millor com a crític de cinema que com a novel·lista. Aquí, capta allò que fa de *Las Hurdes* un film tan diferent als noticiaris de l'època i afirma: "Nada hay en el film --aunque se presta a ello-- de morbosa reincidencia en lo terrible. Buñuel ha sepultado un poco su fama de traganíños y sus maneras complicadas de hacer y resolver, para situarse ante la naturaleza con precisión, medida y realismo."

El crític donava així la mesura que durant anys ha fet ballar el cap als seus crítics: surrealisme *versus* realisme, verisme *versus* atrocitat/crueltat del retrat de la vida dels hurdans... El seu comentari contrasta avui amb els punts de vista adoptats per molts comentaristes, que veuen a *Las Hurdes* una mirada gairebé terrorífica sobre la humanitat. El realisme, i el surrealisme, hispànic és segurament un dels elements de base del cinema de Buñuel que més malentesos ha causat entre els seus comentaristes no hispànics. "En la medida que Buñuel ha sabido descender del intelectualismo complicado de sus filmes anteriores --magníficos, por cierto, y cuya definición tampoco tratamos de hacer ahora--, hasta la miseria y la

existencia primitiva y brutal de unos seres, nos parece que Buñuel es un gran artista", conclou Arconada amb la normalitat de qui no troba problemes entre el surrealisme i el realisme.

De les crítiques de la primavera de 1936, quan el film es projecta finalment a Madrid amb una "autorització especial", al Cinestudio Imagen, la més interessant és la de Francisco Villegas López, que hem trobat en la seva versió catalana, la publicada per *Mirador* el 26 de maig.

Per a Villegas López, el film conserva les posicions "eficaces" del surrealisme i té la gran virtut d'aconseguir una tècnica pròpia per al tema tan distint que el cineasta tracta respecte dels seus dos films anteriors : "Buñuel respon a la seva posició actual amb una tècnica cinematogràfica apropiada. Exposant, assenyalant els fets amb precisió i deixant-los en la direcció de la seva pròpia força i traçant un camí. Simplement." El comentarista s'adona de la fortalesa de les imatges creades pel film i s'atura en el diàleg amb l'espectador : "Es un malson monstruós, al·lucinant, aclaparador. Entre el públic callat corren rumors d'opressió, de ferida (...) La força del drama sorgeix de la mateixa objectivitat del documental, sense subratllar-la. Buñuel ha renunciat així a tot el que és atractiu per a la personalitat de l'artista. (...) Això és la conquesta, dolorosa, de l'eficàcia."

Villegas López compara el film amb *El cuirassat Potemkin* i amb *Homes d'Aran*, "però si allí hi ha un triomf --el de la justícia, el de la resistència--, aquí no hi és." I no hi és perquè en una situació com la presentada pel film, diu explícitament el comentarista, "no hi pot haver més triomf que el nostre: el dels qui veiem aquest film de Buñuel." L'eficàcia fílmica que reconeix al film és la que l'espectador ha d'adoptar...

D'aquests primers comentaris sobresurt una de les pautes que ens poden fer comprendre, encara avui, amb què es relaciona el film de Buñuel de forma potser més immediata que cap altra : amb el gènere cinematogràfic del noticiari filmat i la seva contraimatge. El verisme cinematogràfic adaptat a situacions que funcionen com a mirall de la realitat de l'espectador. En un sentit semblant relacionarà el film Karl Eder (1975), al cap de quaranta anys; però el crític alemany ja veurà el documental de Buñuel com un cert precedent dels noticiaris televisius i, afegim nosaltres, de la seva contraimatge, d'allò que no dirà mai un noticiari.

El comentari d'Arconada, publicat a la revista *Nuestro Cinema*, s'acompanyava d'una entrevista a Buñuel, que signava J. Castejón Díaz. Serà l'última entrevista en molts anys, i la comentarem detingudament quan parlem del caràcter avantguardista o no de Buñuel a l'època. Ara interessa el fet que, tot i la censura, en l'Espanya republicana era possible parlar d'un film prohibit i entrevistar el seu director.

Havien passat gairebé seixanta anys quan la Fundación Gregorio Marañón i l'editorial El País-Aguilar van publicar *El viaje a las Hurdes* (1993), conjunt de documents de gran interès sobre una comarca que en aquestes dècades ha estat coneguda arreu per l'àcid retrat fet per Buñuel i el seu equip. En aquests anys, no crec exagerar si dic que, a banda que el documental hagués estat més o menys vist, era un lloc comú en el saber de les classes educades de tot Espanya que el llegat del seu cineasta més internacional inclou una referència ineludible per a l'estudi i la coneixença de la regió avui extremeña.¹¹² La comparació ha tingut

¹¹² *Las Hurdes, medio siglo después*, tesi de llicenciatura de Josep M. Avilés i Carceller (Facultat de Belles Arts, departament d'Imatge. Universitat de Barcelona, 1986),

sovint la forma d'un reportatge periòdic a la premsa i a la televisió (i no únicament a l'espanyola). De fet, la comarca es va convertir després de la guerra en una de les zones privilegiades per Franco. El cas és, però, que *El viaje a las Hurdes* no conté cap referència al documental de Buñuel. És com un indicatiu que el film és, encara avui, difícil d'assimilar per la cultura espanyola.

El prefaci de l'editor no fa cap referència a Buñuel, que només és esmentat al llibre, i de forma sumària, en dues ocasions (p 24, p 51). L'índex inclou articles d'època sobre els viatges de Marañón i el rei als anys vint, sobre la comarca fins a 1944 i cròniques actuals. Aquestes últimes, de L. Carandell i del president de la Junta d'Extremadura, J.A. Rodríguez Ibarra, si bé esmenten el nom de Buñuel (i són els únics), hi passen per sobre i, elípticament, venen a dir que les Hurdes han canviat molt des de la pel·lícula per la qual són conegudes. Ni un article sobre el documental, tot i que el volum té una part centrada en l'interès desvetllat per la comarca des de 1922, any del primer viatge de Marañón al capdavant de la comissió sanitària que duria el problema hurdà a les Corts i que tindria el seu epicentre publicitari en la visita reial de 1925.

L'edició inclou, en canvi, extractes de l'article "Mis recuerdos de las Hurdes", de 1944, del ja esmentat Legendre, hispanista, director de l'Institut Francès de Madrid i autor de la tesi doctoral que Buñuel havia consultat.

Podríem objectar que per a parlar de la comarca no és sempre imprescindible referir-se al documental de Buñuel. Però no sembla aquesta una qüestió opinable i prou. Com a actitud cultural és més

dirigida pel Dr. Josep M. Caparrós Lera, inclou un apartat fotogràfic on es comparen paratges i indrets de la comarca als anys 80 amb els plans de Buñuel.

aviat un error ignorar un film en el què, com veurem a les pàgines següents, els seus crítics han trobat tantes llavors filosòfiques i cinematogràfiques que han anat germinant a mida que el segle ha anat avançant.

De la mateixa actitud cultural forma part el silenci amb què ha estat rebuda la versió espanyola del film.

6.2. -- En els límits del gènere

L'any 1964, els organitzadors de la Internationale Filmwoche de Mannheim (RFA) van demanar a vint-i-un historiadors i crítics de vint-i-quatre països la configuració d'una llista que classifiqués els millors documentals realitzats fins aleshores. En l'albada de la televisió com al poderós mitjà massiu que seria a partir d'aleshores, els experts van classificar dotze títols cinematogràfics que, avui, apareixen com a dotze models i dotze estratègies comunicatives d'acarar la imatge de la realitat. Aquests títols, que G. Jacquinet ha recordat recentment (1993: 172), foren: *Nanuk* (Robert Flaherty, 1922), *Night Mail* (Harry Watt i Basil Wright, 1935), *Turksib* (Tourine, 1930), *Berlin, simfonia d'una gran ciutat* (Walter Ruttmann, 1927), *L'home de la càmera* (Dziga Vertov, 1929), *Louisiana Story* (Robert Flaherty, 1948), *Farrebique* (Georges Rouquier, 1947), *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1956), *La línia general* (Sergei M. Eisenstein, 1929), *Drifters* (John Grierson, 1929), *Terre d'Espagne* (Joris Ivens, 1937) i *Las Hurdes, tierra sin pan*.

De nou, Flaherty i Buñuel es trobaven, ara encetant i tancant una llista emblemàtica, la d'un gènere cinematogràfic que, si fins aleshores havia gaudit de la possibilitat de trobar el seu públic a les sales fosques, que encara incloïen noticiaris, curtmetratges, dibuixos

animats i documentals, ben aviat desapareixia de la programació pública. El documental entraria en un túnel fosc que el tornaria a fer passar pels camins de l'experimentació dels joves cineastes que ja anaven emergint en la postguerra europea, esperant, tant el gènere com els cineastes, que els temps els fossin de nou propicis.

Però el documental de Buñuel, en tant que documental, no havia gaudit fins aleshores de la mateixa consideració ni tampoc la tindria en els anys immediats a la reunió de Mannheim. Des de la perspectiva de la historiografia del documental, la primera impressió que aporta la primera recepció crítica --sobretot la més divulgada i en especial l'anglosaxona--, és que *Las Hurdes* és un cas rar, tractat amb pines pels seus historiadors. És el primer gran interrogant que l'anàlisi dels seus textos crítics desvetlla.

Autors com Wright i Rotha, entre els autors més clàssics, i Barsam i Barnouw, entre els historiadors actuals del documental, passen per sobre de *Las Hurdes* de forma ràpida. És com si únicament volessin fer constar que un cineasta tan famós a l'època com Buñuel, i del que ningú esperava que fes un documental, també en va fer un i precisament als anys 30, edat d'or del documental cinematogràfic. El film consta en la història del gènere, sí, però hom li fa més d'un retret. Retret que, al seu torn, és altament informatiu de com veu el documental anglosaxó la seva història oficial, si més no la dels seus inicis: un gènere nascut d'una voluntat de consens social, didàctic i que mira de donar solucions reformistes als problemes plantejats. No és el cas de *Las Hurdes*.

Un altre interrogant plantejat pels estudiosos del documental ha estat, des dels anys cinquanta fins als vuitanta, la conjunció d'un gènere -

documental- i d'una estètica -surrealisme-. Durant anys, el film semblà la prova que Buñuel havia deixat de ser surrealista ja als anys trenta. Que només ho havia estat durant la seva escandalosa etapa de militància en el grup de París. Avui que el surrealisme de *Las Hurdes* no és discutit pels estudiosos del cineasta ni del surrealisme al cinema, no per això els estudiosos i compiladors del documental --insisteixo, del documental-- s'interessen en la síntesi desimbolta que Buñuel va fer de dues tradicions que van nàixer a la vegada i com a conseqüència les dues de posicions creatives de resposta a la Gran Guerra; no és que els estudiosos del documental no estiguin interessats en el film --que, ja ho he dit, només ho estan relativament-- sinó que no s'han interessat en el surrealisme aplicat al documental i, en conseqüència, en el model i el mètode audiovisuals proporcionats per aquest film. S'hi ha interessat, en canvi, un estudiós com T. Conley (1987), des de la semiòtica i l'anàlisi del text cinematogràfic, com veurem.

A pesar de l'interès que el surrealisme com a influència ha desvetllat en tots els terrenys de la cultura durant aquesta segona meitat del segle, *surrealisme documental* és una terminologia recent i de poca difusió que només Conley ha utilitzat. El surrealisme de *Las Hurdes* resulta així una part de l'estratègia documental del film deixada fora de camp durant anys, i aquest és un altre dels interrogants que emana de la recepció crítica. ¿Podem parlar, realment, de surrealisme documental?

El documental és un gènere la història del qual es va començar a escriure també als anys 30, gràcies entre altres a Rotha (1936, 1963). Després de la II Guerra Mundial, la historiografia en certa manera es deté, potser com a conseqüència dels camins propagandístics i/o evasius que el gènere havia pres. No va començar a ser resctada pels

historiadors i investigadors cinematogràfics fins a la dècada dels setanta, quan la *nouvelle vague* i el *cinéma vérité* van obrir noves estratègies creatives i de producció que van possibilitar als estudiosos el rescat de la tradició documental, que així va esdevenir de nou necessària com a historiografia. Després, l'auge de la televisió i el fet d'esdevenir la petita pantalla el suport contemporani del documental han permès el desenvolupament d'aquests estudis. Cal recordar, a més, que els estudis cinematogràfics i audiovisuals no han gaudit d'un veritable rang universitari fins només fa vint anys, fins i tot als Estats Units, malgrat la potència industrial i el poder cultural indiscutible de la seva producció.

Durant anys, molts dels títols del documental eren il·localitzables, invisibles. Historiadors que han fet molt pel gènere han habut d'escriure sovint a través d'escrits o de ressenyes d'altres autors o, en el millor dels casos, havent vist només un cop l'obra i escrivint de memòria. Les seves són investigacions pioneres que compensen les llacunes interpretatives amb l'abundància i generositat en les dades i en el material recopilat, donant compte de la producció arreu del món. En el cas específic de Buñuel, han donat compte de *Las Hurdes* sigui quina sigui la versió de què han pogut disposar. Més difícil ha estat, i ho segueix sent, la valoració d'aquest cinema documental per als lectors de les obres dels historiadors i dels seus teòrics, que encara ara solen advertir de la incongruència cultural d'analitzar i extreure teoria de films que el mercat no posa a l'abast dels espectadors/lectors/estudiants o la distribució dels quals és molt limitada.¹¹³

¹¹³ La distribució del documental és una de les xarxes més informes. En la bibliografia del documental, tant d'història com de teoria, en especial en l'anglosaxona, és habitual

La crítica dels estudiosos del documental a *Las Hurdes*, tot i tenir entitat pròpia, ha begut molt dels treballs dels crítics de Buñuel que es van començar a manifestar, com veurem, a partir dels anys cinquanta. Així és possible fer una constatació doble: els estudiosos del gènere menystenen sovint la filiació surrealista del film, i els estudiosos de Buñuel eviten en general d'analitzar el seu valor fundacional dins de la història del cinema documental. Les raons d'uns i altres cal buscar-les, potser, en el caràcter anti-artístic i anti-retòric del film, als que Buñuel va afegir en aquesta ocasió un altre element, el caràcter anti-emocional, base del muntatge sonor. En presentar una realitat de duresa extrema i, avui diríem, gairebé hiperrealista, Buñuel semblava allunyar-se de la seva crida directa a les emocions que *Le Chien andalou* i *L'Age d'or* havien representat en l'aleshores breu història del cinema.¹¹⁴

En els inicis, els estudiosos, historiadors i crítics del documental no van ser sempre generosos en la lectura de la proposta documental de Buñuel. O posaven en qüestió el seu caràcter documental, de vegades pel sistema de dir que és inclassificable o massa original, o afirmaven que el film és un document --com fa Wright, el primer estudiós que tot seguit veurem--, afirmació que sembla adreçada a aquells que més aviat creien que *Las Hurdes* no era exactament un documental.

que els autors hi incloguin un annexe amb les adreces de les cases distribuïdores dels films que comenten i que especifiquin aquells films que no són disponibles al seu mercat.

¹¹⁴ La nostra tradició cultural ha bescanviat amb els anys el mot *superrealista*, utilitzat als anys vint, per *surrealista*. Potser hi hauríem de tornar, atès que dir *superrealista* afegeix un matis --un realisme superlatiu, exacerbant, més extrem per més interior-- que el realisme apercebut amb els ulls físics. Un matis que li va molt bé a *Las Hurdes*. L'ús que faig aquí de la paraula *hiperrealista* no vol sinó emfatitzar el realisme de les imatges, que el mateix comentari del film emparenta a Ribera i Zurbarán.

Els crítics han estat generosos en canvi quan han vist el documental des de la perspectiva del cinema experimental. Més complexa ha estat encara la discussió des del punt de vista del cinema etnogràfic, una de les modalitats del documental que més ràpida autonomia va adquirir a partir del mateix naixement del gènere amb *Nanuk*.

6.2.1. -- Un documental transgressor

Des del punt de vista estricte del documental, una de les primeres crítiques és la de Basil Wright, un dels documentalistes britànics més actius de l'escola de Grierson, autor de films com *Night Mail* (1936, amb Harry Watt), el segon de la llista de Mannheim. Wright escrigué sobre *Las Hurdes* el mateix 1937, l'any de l'estrena internacional, en plena guerra d'Espanya, un context ben diferent al d'Arconada a Madrid dos anys abans. La càmera de Buñuel, diu Wright (Jacobs, 1971: 146), presenta els fets de la vida dels hurdans "quite unemotionally. They are presented without sympathy and without rage. He was there with a camera: he saw these things: he photographed them. That is all.". És "an extraordinary film" malgrat que no utilitza la imaginació creativa que per a l'escola de Grierson és el senyal de marca del documental i que en Buñuel és "visual simplicity". Però, i el fet és significatiu, Wright no aprova ni el comentari ni la música. Fins al punt de dir que no creu que el muntatge sonor sigui obra de Buñuel: "Unfortunately, someone (presumably not Buñuel) has added to the film a wearisome American commentary, plus the better part of a Brahms symphony. As a result, picture and sound never coalesce, and it is only the starkness of the presented facts which count."

El tipus de fússió (*coalesce*) entre imatge i so que Wright rebutja va ser, per contra, conscientment treballada per Buñuel, que s'ha referit així a la música utilitzada (Bazin i Doniol-Volcroze, 1954: 12): "Estuve una vez en Nueva York en un congreso de la Association of Producers of Documentary Films y fueron allí los más famosos compositores de films americanos. Se presentó *Las Hurdes*, y uno de ellos, entusiasmado, vino a preguntarme cómo habvía tenido yo la idea maravillosa de poner música de Brahms. Sin embargo, no había inventado nada. Me había parecido simplemente que el espíritu general del film correspondía a la música de Brahms... Todo el mundo se quedó asombrado de una cosa tan simple, casi idiota, porque se buscan siempre los efectos y las complicaciones."

Posteriorment a la crítica de Wright, la concepció sonora del film serà el seu senyal distintiu, i no sols per als músics i els estudiosos del so; però el fet va ser que el punt de vista de Wright ha assenyalat durant anys la incomoditat respecte del film entre els documentalistes i els seus crítics, també del desconcert entre el públic.

Probablement participava de la mirada de Wright un altre documentalista britànic de la mateixa escola, el ja esmentat Rotha, director de *World of Plenty* (1942-1943) i un dels primers teòrics i compiladors de la història del documental. De fet, en el seu extens llibre Rotha (1963: 372) només comenta *Las Hurdes* de passada i sense analitzar el film. No hi està interessat. En la seva llista dels millors documentals entre 1922 i 1945 inclou *Los olvidados*, film mexicà de Buñuel de 1950; però no el documental espanyol. La recepció que Rotha fa de *Tierra sin pan* és significativa en tant que no li dedica una ressenya, com en el cas de Wright, sinó que la inclou en una

panoràmica de la història del documental, una de les primeres publicades arreu.

Rotha considera *Las Hurdes* un film francès i l'emmarca sumàriament en l'*avant-garde* que s'extingia a les primeries dels anys trenta, juntament amb *Zéro de conduite* (1933) i *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo i *La Maternelle* (1932) de Benoit-Lévy. Films que aportaven, diu, un nou model de documental. Com que l'enquadra en l'avantguarda, i també per les característiques panoràmiques del seu llibre, Rotha no es deté en la definició ni menys encara en l'anàlisi d'aquest "new pattern of documentary".

Documentary Film, el llibre de Rotha, va ser una obra influent des del principi i avui és una prova de la intensa producció del documental de creació als anys vint i trenta, així com de l'interès que els propis documentalistes i el seu públic tenien per conèixer aquest camp de la història cinematogràfica. La primera edició és de 1936 i al cap de tres anys ja es va fer la primera reimpressió (1939). Va ser un llibre ràpidament traduït a d'altres llengües, la japonesa entre les primeres. A més de ser el primer intent historiogràfic del documental, també ho fou en el terreny teòric. Podem lamentar que en tant que teòric Rotha no analitzés ni estigués interessat en el nou model de documental proposat per Buñuel i Vigo, però en tant que historiador no li ho podem retreure en aquesta obra panoràmica que, d'altra banda, constata l'existència d'aquest nou model.

Perquè, en realitat, ¿què hauria pogut dir Rotha d'aquest nou model de documental? Cal considerar que aquest autor és un dels exponents de la propaganda humanista en tant que estratègia narrativa i comunicativa del documental, que ja retreia a Flaherty ser massa poètic. Si ho tenim en compte, entendrem més bé la tradició documental anglosaxona, que fins als anys seixanta es pot dir que

segueix la línia laborista a la Gran Bretanya i la rooseveltiana als Estats Units. Una tradició que va deixar de banda, des del principi, la poètica de la subversió que tant Buñuel com Vigo representaven, sobretot Buñuel a *Las Hurdes* .

La incomoditat de Wright que Rotha evita de considerar obertament ha perdurat d'una forma més o menys ambigua en els compiladors anglosaxons. La crítica de Wright és consultable en una altra gran compilació de clàssics del documental de creació, la de Jacobs (1971). Jacobs, ell mateix també documentalista, va tenir l'encert de reunir els films a través dels comentaris crítics de quan foren exhibits, probablement per no poder accedir a tots els films dels que volia donar compte. I, ¿quina posició pren davant *Las Hurdes*? Doncs una espècie d'actitud salomònica: en parla a través de la crítica d Wright i, a diferència de Rotha, inclou el film en la llista de documentals significatius dels anys trenta.

El desconcert crític davant el documental de Buñuel a causa de l'objectivitat no artística de la imatge i, sobretot, del muntatge sonor, s'ha traduït als Estats Units en una distància prudent respecte del model proposat pel cineasta com a relació cinematogràfica amb la realitat. Ho prova l'entrada del film al catàleg del Museu d'Art Modern de Nova York (1984: 115-116), obra de referència obligada, que si bé reconeix obertament el gènere documental del film s'empara en realitat, per a descriure'l, en el "geni" de Buñuel.

Aquesta és una peça crítica escassament citada per la bibliografia de *Las Hurdes*, tot i que el MoMA, on Buñuel va treballar als anys quaranta, és una de les institucions que més han fet sempre per la divulgació d'aquesta obra. Una obra que considera del tot

inclassificable: "is so unusual a work that it resists inclusion in any mainstream." El redactor posa en qüestió l'estratègia comunicativa - "controversial method"- perquè troba que Buñuel, interessat sobretot en no provocar la pietat dels espectadors i en motivar horror i indignació, no reporta prou "the plight of an oppressed people, or on the educational and religious systems that maintain that oppression".

En definitiva, per al MoMA és un film personal, una obra interessant perquè és de Buñuel, tan original i poc habitual que no la podem incloure en cap corrent principal del documental, tot i que "anticipated the social documentary movement in Western Europe." Una de cal i una de sorra, aquest podria ser el balanç de la d'altra banda generosa i molt respectuosa entrada del MoMA. A remarcar que resulta sorprenent el retret gens velat a les referències a l'educació i a la religió que fa el film, tot i que la visió directa del documental pot provar que es compten entre les acusacions més directes que Buñuel ha fet contra l'església catòlica i l'educació de les criatures en tots els seus films. A efectes d'aquest treball hem de remarcar, sobretot, la qualificació de *controversial method* amb què el redactor del catàleg de l'influent museu novaiorquès es refereix al muntatge sonor del documental.

Aquesta lectura d'una banda admirativa i de l'altra farcida de retrets ha predominat i s'ha fet perjudici en obres més recents, obres de referència sobre el documental com la de Barsam (1973, 1992), que en tants aspectes és de força utilitat per a la divulgació crítica de la història del documental.

De fet, l'entrada del catàleg del MoMA anticipa i recull els retrets que Barsam farà a *Tierra sin pan*. Abans d'exposar els arguments del professor nord-americà, recordo les paraules amb les què el mateix Buñuel (Aranda, 1970: 135-136) va parlar del seu documental en el

currículum que va presentar al MoMa l'any 1938 per a treballar en el departament de cinema del museu, justament en el camp dels documentals: "deseé hacer un documental objetivo en el que estudiase algo así como una geografía humana. Nadie quería darme el poco dinero que pedía para producirlo. A algunos les repelía; otros temían perder su dinero; el resto decía que no era justo mostrar una España así, como si tapar la verdad pudiera remediar el mal."

Barsam (1992: 122) dedica gairebé una pàgina a l'*acerbic* documental de Buñuel, però creu que l'estratègia utilitzada impedeix que puguem parlar de "a 'pure' social documentary." L'autor retreu al cineasta explícitament que no treballi com Grierson o Ivens, que haurien utilitzat la narració per a suggerir solucions al problema social plantejat, i que, a diferència d'ells, "Buñuel relies only on the ironic use of themes from Brahms's Fourth Symphony and on a shot of a magnificent church rising in the middle of squalor, foreshadowing the fully developed surrealism of his later films." L'argumentació fa pensar que l'autor creu que el surrealisme no és aplicable al documental. Això procura a Barsam, que considera el film "memorable for his anger", una aproximació incompleta a l'estratègia proposada pel film de Buñuel. Segons els principis del surrealisme, la pèrdua del control de la narració de què l'acusa Barsam no podria sinó ser aplaudida: "Buñuel's early films gains in outrage what it lacks in control", acaba dient l'historiador nord-americà.

Buñuel, per la seva banda, va parlar sempre d'aquest documental dins del context del surrealisme, com ara en la ja esmentada entrevista amb Bazin i Doniol-Volcroze (1954): "Hice *Las Hurdes* porque tenía una visión surrealista y porque me interesaba el problema del hombre. Yo veía la realidad de manera diferente a como la hubiera visto antes del surrealismo."

Però els historiadors del documental, quan aquest gènere va aconseguir de fer-se un espai propi en els estudis de les universitats dels Estats Units, van proseguir amb la visió limitada del film de Buñuel, en bona part perquè no estaven davant d'un documentalista tal i com la historiografia l'havia anat definint sinó davant un autor que només havia fet un documental. És el cas de Barnouw (1974: 131), que només es limita a qualificar el film de *sardonic* i a considerar-lo en tant que un dels primers documentals que van utilitzar la fórmula del comentari en off. Barnouw segueix doncs el camí ja traçat de sumar el nom de Buñuel a la causa del cinema documental, i no s'interessa pel film més que en un sentit històric. El mot *sardonic* ens indica les dificultats de comprensió cultural que el film posa en un context anglosaxó, on tota la filmografia de Buñuel ha estat sempre mirada amb lupa i escassament exhibida, fins el punt que, el 1995, una pel·lícula com *Belle de jour* (1965) fou descoberta pel públic al ser exhibida en bones condicions i sense censura per primer cop.

Aranda ja havia advertit el 1954 (: 25) que el film havia estat mal comprès per la crítica, "que se dejó deslumbrar por las imágenes inauditas de Buñuel, sin comprender bien su intención." Per al que després seria el seu primer biògraf, i un autor aviat reconegut entre els estudiosos internacionals, l'exposició de Buñuel es "genuinamente documental" i "fundó un nuevo género de cine" allunyat tant de la norma establerta per Grierson com del lirisme de Flaherty. No és tampoc "un panfleto de orden social" sino un "documental sin tesis".

Aquí ja comencem a trobar elements de comprensió del film enllà de les exigències dels historiadors d'enquadrar les coses en un o altre moviment. Un documental sense tesis, raona Aranda, perquè és

"puramente trágico, en el que el director se une al coro de los espectadores para preguntarse 'qué hacemos con todo esto'". Trenta anys més tard, Aranda insistirà (Barbachano, 1986: 101): "ha restat com el millor documental dels anys trenta."

També Gubern, al seu llibre pioner sobre el cinema durant la República, considera (1977: 184-188) *Las Hurdes* com una nova variant del documental, sorgida de la combinació de cinema etnogràfic, militant i de denúncia social, en la que la música de Brahms arrodoneix la filiació estètica fent que "la película acceda a una condición poética derivada de lo insólito de su articulación audiovisual, inscribiéndola de este modo en la tradición surrealista." No hi ha contradicció, doncs, entre el surrealisme i el documental, si més no en Buñuel.

En la mateixa línia d'advertir l'originalitat de l'estratègia documental de Buñuel es va manifestar Casaus (1972) des de Cuba. El seu punt de vista és pertinent perquè a l'illa caribenya el documental va ser, després de la Revolució, una eina molt utilitzada des del punt de vista instructiu i didàctic, de vertebració en definitiva de la nova societat cubana. Els documentalistes cubans van inventar sovint solucions narratives i representatives que s'avançaren als moviments de renovació cinematogràfica europeus i nord-americans, sobre els quals d'altra banda estaven informats a través dels documentalistes estrangers que visitaven l'illa. Per a Casaus, *Las Hurdes* és un precedent del *direct cinema* nord-americà i la seva conclusió és que "Con su áspera realización, *Tierra sin pan* representa también un punto de partida de la visión documental del mundo que se propone negar lo espectacular, lo turístico, para convertirse en un instrumento

de análisis y subversión". En l'albada del documental contemporani, directe, que donava la veu al seu subjecte, *Las Hurdes* apareixia com una prova que es podia realment confiar en les capacitats humanistes de la tecnologia.

Durant els anys vuitanta, quan els estudis semiòtics aplicats al gènere es van començar a manifestar, Conley (1986) es decideix a parlar de *surrealisme documental*. La noció conceptual que relaciona directament l'estètica surrealista i el gènere documental han tingut una eficaÀ traducció del títol en la versió espanyola de l'article de Conley: *Su realismo. Lectura de 'Tierra sin pan'*, que reflecteix la idea, ja expressada per J. Talens, que Buñuel és un autor profundament realista, del seu realisme. El treball de Conley és interessant perquè remarca un fet històric que d'altres estudiosos ja havien rescatat (1988: 1-2): "La relación entre surrealismo y cine documental es excepcionalmente productiva. El surrealismo no persiguió activamente el documental o el cine etnográfico hasta después de su manifiesto de 1924." Conley considera *Tierra sin pan* "absolutamente crucial para el realismo documental" i afirma que "destaca como modelo que pone a prueba todo el *cinéma vérité* ."

En més d'un aspecte, la lectura de Conley pot permetre avançar en la descripció i anàlisi de l'estratègia documental de Buñuel. A remarcar, però, l'escasa incidència en el muntatge sonor, potser cansat l'autor de les lectures unidireccionals dels estudiosos nord-americans que, com hem vist, van topar de ple amb l'efecte causat pel comentari i la música de Brahms. Justament serà en aquest punt del so que altres estudiosos veuran al film un precedent dels mètodes sonors del *cinéma vérité*.

L'interès dels surrealistes pel documental ja havia estat remarcat per Sánchez Vidal (1984). Els estudis d'aquest autor proven l'interès que la dècada dels vuitanta manifestaria per la tradició surrealista, interès que ha continuat en els noranta, especialment a les universitats nord-americanes¹¹⁵. Els surrealistes, recorda Sánchez Vidal, sempre s'havien interessat pels documentals, ja fossin els noticiaris com el cinema científic i etnològic, que a França es va desenvolupar bastant aviat. A diferència d'altres estudiosos del surrealisme al cinema, Sánchez Vidal investiga i escriu en una època que torna també a tenir interès pel documental. Per a ell, *Las Hurdes* no fa sinó, en tant que documental, "integrar diversos realismos antes parciales" tal com el surrealisme es proposava, i fer-ho des d'un punt de vista moral, tal com Buñuel volia.

Quatre anys després de Conley, Guynn, també professor universitari, publicava un estudi comparatiu d'onze documentals, entre ells el de Buñuel. La seva és una anàlisi semiòtica interessada en la relació ambivalent dels films de no ficció amb els de ficció. La lectura del documental es fa a partir estrictament del text fílmic, com en Conley, és a dir, desmarcant-se de les anàlisis de contingut i fixant-se en el seu enunciat i la seva forma de narrar. Guynn (1990: 60-61) suggereix que no és gens sorprenent que el film hagi trobat tant sovint resistències, perquè "we encounter in this film a kind of crisis of demarcation". Una crisi motivada perquè tot ell està envoltat d'ambigüitat, en gran part

¹¹⁵ Vegi's en aquest sentit l'interessant i documentat treball de la investigadora nord-americana Jordana Mendelson "Contested Territory: The Politics of Geography in Luis Buñuel's *Las Hurdes: Tierra sin pan*", publicat a *Locus Amoenus*, n° 2, 1996-1997, revista del Departament d'Art de la Universitat Autònoma de Barcelona.

perquè la seva estratègia narrativa no és exactament narrativa sinó discursiva.¹¹⁶

Totes aquestes últimes lectures, a partir de la d'Aranda, ens diuen que l'estratègia documental de *Tierra sin pan* sembla haver plantejat d'entrada la posada en escena d'una crisi, la crisi a la què el gènere documental ha acabat abocat. Una crisi creativa, d'altra banda. Si situem les lectures d'aquests estudiosos en el camp de la història del documental veurem que és com si Buñuel hagués posat en qüestió les fronteres estilístiques que el gènere ja s'havia traçat des de Flaherty i el seu documental poètic i, sobretot, a partir de finals dels anys vint amb l'escola de Grierson i l'irrupció de la consciència social i política en el documental. Potser per això Buñuel va dir, i consta en el film, que el seu era un assaig cinematogràfic.

D'aquest caràcter fronterer i anticipatori de les fractures que l'evolució del gènere provocarà en el documental estan fetes, justament, les visions més recents del film de Buñuel. Visions que posen de relleu la seva modernitat en tant que producte mestís i heterogeni.

Ara és un festival de documentals qui parla del film, exhibint-lo a més davant un públic contemporani. Per al *Cinéma du Réel* (1995: 45), i en paraules de Sabouraud, crític als *Cahiers du cinéma* i responsable de la retrospectiva *Cent ans du réel: l'expérience des*

¹¹⁶ Gyrn ha analitzat i extret sucoses conclusions de la comparació dels documentals següents: *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), *Fall of the Romanov Dynasty* (Esther Shub, 1927), *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1927), *Las Hurdes* (Luis Buñuel, datat encara el 1932), *Night Mail* (Basil Wright i Henry Watt, 1935), *The river* (Pare Lorentz, 1937), *The City* (Ralph Steiner i Willard van Dyke, 1939), *Listen to Britain* (Humphrey Jennings, 1942), *The Battle of Britain* (Frank Capra -productor-, 1943), *Le Sang des Bêtes* (Georges Franju, 1949) i *Les Maîtres fous* (Jean Rouch, 1955). L'autor se centra a continuació en l'anàlisi específica de *Listen to Britain*.

limites que incloïa *Las Hurdes*, "Dans cette partie de tennis entre mémoire et imaginaire sans cesse recommencée, certains films comme *Las Hurdes* de Luis Buñuel n'en finissent pas de nous questionner" pel seu caràcter de conjugació i polifonia, per ser "une forme résolument hétérogène qui caractérise la modernité."¹¹⁷

Un any més tard, el 1996, el film va ser exhibit a Valence, França, en una programació al voltant de "Représentation de la violence / Violence de la représentation". Es va exhibir la còpia francesa, acompanyada del material descartat que conserva la Cinémathèque de Toulouse. A propòsit d'aquest material, el cineasta i assagista cinematogràfic Jean-Louis Comolli va escriure una interessant reflexió, que va publicar a *Le Monde*. En aquesta reflexió, Comolli fa veure fins a quin punt Buñuel va descartar tot allò que podia donar una certa confortabilitat a l'espectador : "Sans doute le vent et la pluie risquaient-ils d'apporter aux Hurdes quelque chose d'un ailleurs ou d'un espoir. Leur suppression confirme la rigueur du projet buñuelien : face à la misère et contre elle, un coeur sec et la révolte plutôt que la commisération." (...) Les sentiments les plus humains sont exclus du film achevé." És una anàlisi que compartim, perquè, avui, quan Comolli i aquesta mateixa investigació escriuen, als anys 90, el documental, l'assaig cinematogràfic ha de considerar l'absoluta contaminació audiovisual a què l'espectador està sotmès. Per això

¹¹⁷ La retrospectiva del Cinéma du Réel incloïa 16 apartats i 38 films. Remeto al catàleg i esmento només els títols dels apartats, per tal de donar compte dels contextos considerats: *Réel approprié, réel imaginaire* --aquí es programà el documental de Buñuel, juntament amb *Entr'acte* (René Clair, 1924), *La première nuit* (Georges Franju, 1958) i *Lucebert* (Johan van der Keuken, 1994)--, *L'être et la fiction, La fiction du désespoir et le désespoir de la fiction, Mémoire de l'inachevé, Néoréalisme (s), Le pays imaginaire, L'art du détournement, Le monde vu d'en bas, Réel versus fiction, Réel, fiction et crise du social, Free cinéma et réalisme social, Le personnage et le réel, L'être, l'acteur, le personnage et le metteur en scène, La ville, théâtre du réel, De la contemplation au rêve i Les fantômes de la mémoire.*

podríem concloure amb Comolli : "Et si c'étaient moins les gens et les bêtes de Las Hurdes que Buñuel met en scène que, pour en éprouver les limites, nos facultés d'indifférence et d'indignation?".

És així com, el 1997, podem constatar la llarga trajectòria de significació de *Las Hurdes, tierra sin pan* en un territori conceptual --el gènere documental-- que d'entrada li fou advers en la recepció o, si més no, estrany als interessos de Buñuel de provar les possibilitats audiovisuals de captació del que durant anys s'anomenaria realitat objectiva.

Del desconcert de Wright, la distància de Rotha, el respecte allunyador del catàleg del MoMA, el rebuig de Barsam i la indiferència de Barnouw, la recepció del film ha anat trobant nous interlocutors. En confluència amb les mirades d'Aranda, Gubern i Sánchez Vidal, les anàlisis semiòtiques han confirmat i donat sentit a la crisi de demarcació de gèneres que el film explota.

La lectura en tant que film documental s'ha completat amb la vindicació de l'heterogeneïtat de la mirada i de l'inconscient (*Cinéma du Réel*), heterogeneïtat avui reclamada perquè el documental és ara un dels territoris majors de les relacions entre els gèneres audiovisuals. Aquest és probablement el marc d'anàlisi que més convé al film de Buñuel, per tal d'examinar a consciència allò que com a espectador estem disposats a acceptar, o a no acceptar (Comolli). De nou, la idea de l'assaig cinematogràfic s'imposa.

6.2.2. -- Experimentació versus avantguarda

Buñuel es negava a considerar-se un avantguardista, i s'hi negava en rodó. En l'entrevista que abans de la guerra li va fer Castejón Díaz

(1935), quan no havia pogut estrenar *Las Hurdes* i no havia tornat a fer cap pel·lícula més, ho deixa clar: "Aprovecho la ocasión que aquí se me ofrece para afirmar una vez más que nunca juzgué vanguardistas mis films. No tuvieron en común con la llamada vanguardia ni la forma ni el fondo". Encara diu més. Afirmar que l'avantguarda cinematogràfica no havia aportat res al cinema comercial sinó al contrari: "casi todas las innovaciones de los films vanguardistas eran plagio de ciertos momentos de films americanos o alemanes comerciales." No per això tenia les esperances posades en el cinema comercial, que aleshores encara no s'anomenava indústria: "Con el film comercial ocurre lo que con otras manifestaciones de nuestra época: que corre velozmente a la decrepitud, como la misma sociedad que lo produce." Tampoc es considerava un artista i, a causa de la censura, no veia gaire sortida al que els dos interlocutors anomenaven cinema popular. Buñuel, amb *Las Hurdes* prohibida, passava sens dubte per una crisi. Una crisi que a les seves memòries (1985) no amaga. El seu documental era aleshores una representació de la seva pròpia situació -la persona/el cineasta enfrontat a un mitjà hostil, la terra/el cinema- i una crisi de demarcació, per utilitzar el concepte que en les pàgines anteriors ens ha proporcionat Guynn.

En la mateixa entrevista, quan parla de *Las Hurdes*, Buñuel diu dues coses, aparentment molt simples, que als estudiosos els ha costat anys d'analitzar: el film vol mostrar *objectivament* --idea que després reprendrà Tinazzi (1973) amb el seu concepte d'objectivitat extrema-- i no estava rectificat ni feia evolucionar el surrealisme dels seus films anteriors sinó que el *continuava*. Del que no parlà fou de la crisi que tot plegat li suposava. Aquest és, diuen amb altres paraules els estudiosos que han vist el film des de la perspectiva del cinema experimental, el

caràcter rellevant de *Tierra sin pan*, no el suposat avantguardisme del seu autor.

El 1974 apareixia a París *Le cinéma experimental*, que l'estudiós J. Mitry, ell mateix cineasta, havia publicat tres anys abans de Milà i que ara, ampliat, publicava en la seva llengua. L'autor hi raonava la fractura que el documental de creació representa respecte del cinema experimental i aportava una interpretació que valora el documental en tant que experimentador dels continguts. Potser el documental no és molt experimental des del punt de vista formal, però les seves aportacions al llenguatge cinematogràfic són enormes des del punt de vista dels temes tractats i els seus continguts.

Entre els documentals esmentats i comentats per Mitry hi ha *Las Hurdes* (: 176-177), que l'autor defensa en tant que actitud --estratègia-- del cineasta, sense detenir-se però en els trets estilístics que avui apareixen com a recerques formals de Buñuel: "Pas de lyrisme comme chez Flaherty, pas de propagande facile comme chez Paul Rotha, ni même de constat 'indifférent' comme chez les tenants de Grierson; mais une implacable réquisitoire."

Mitry donava així un context més ample a la visió del documental de Buñuel, que fins aleshores en el terreny del cinema experimental havia estat vist com el film amb el què el cineasta trencava amb la seva anterior etapa d'experimentació cinematogràfica radical. En aquest sentit de ruptura i tall havia enquadrat el documental D. Curtis en el seu llibre aparegut a Londres tres anys abans que el de l'estudiós francès. Per a Curtis (1971: 23), la tercera pel·lícula de Buñuel és una separació total de l'avantguarda i no li mereix cap altra consideració en tant que experimentació documental.

Les capacitats experimentadores del film també han estat apreciades per un intel·lectual de reconeguda trajectòria experimental entre gèneres, Peter Weiss, escriptor i home de teatre alemany transterrat a Suècia. En la seva generosa bibliografia, Weiss dedicà a primers dels seixantes unes pàgines a Buñuel (1989: 45-65), en aquest cas dins d'una reflexió sobre el cinema d'avantguarda, en la que destaca que en el seu tercer film Buñuel fa, com a estratègia, el contrari que en els seus films anteriors. Ara, "il utilise la réalité extérieure comme matériau de base et le pousse jusqu'à lui donner un caractère hallucinatoire, onirique." Weiss no diu res que no llegirem quan arribem a la recepció crítica dels autors interessats en el surrealisme al cinema i més específicament en l'obra de Buñuel. Allò que té de significador el seu punt de vista és la relació que hi fa entre "langage du rêve" i "langage du réel", que a la llarga serà també important per al documental contemporani, per a tot l'audiovisual contemporani en realitat.

Però, sobretot, l'anàlisi de Weiss ens informa de la pertinència que el documental de Buñuel va tenir en l'imaginari de la intel·lectualitat europea de postguerra, de la que l'autor alemany és un dels seus representants més acerats. "Qui a crée un monde où de telles formes peuvent exister? C'est la question qui pose le film", acaba dient Weiss a propòsit de *Las Hurdes* i aquesta és una requisitòria moral, ara de l'espectador, que en els anys seixanta i setanta a Europa trobarà vies d'expressió en tants textos sobre aquest documental precisament, com veurem.

Curiosament, però, ni Mitry ni Weiss diuen res sobre el muntatge sonor del film, tot i ser els seus treballs anàlisis del cinema experimental i el d'avantguarda que fan, precisament, remarques molt interessants sobre el cinema documental.

Tant Mitry com Weiss consideren que l'avantguarda i l'experimentació de la primera fornada cinematogràfica es va acabar amb l'entrada als anys trenta. Depressió econòmica, la nova tecnologia sonora que encaria la producció, un clima social decantat cap a la propaganda feixista i, a partir de 1934, també cap al realisme socialista en una de les primeres avantguardes cinematogràfiques, la soviètica, potser la cinematografia més copiada i influent pels seus encerts pràctics i teòrics sobre el muntatge (visual i sonor).

Per a Weiss, el documental no és sinó el gènere audiovisual successor de l'avantguarda. En aquest context, sembla rellevant esmentar aquí un estudiós de Buñuel, M. Drouzy, que no parla tant de cinema d'avantguarda o experimental en el cas de *Las Hurdes* com del caràcter experimentador que el film va tenir per a Buñuel i la seva trajectòria posterior. Per a Drouzy (1978: 90-91), Buñuel posà en aquest film a prova la seva manera de fer cinema. Tot i que havia treballat sempre amb un guió molt delimitat --cosa que continuarà fent sempre--, se'n va a les Hurdes només amb unes quantes notes extretes del llibre de Legendre; el rodatge s'allarga durant un mes, malgrat que havia fet el seu primer film, que durava el doble, en quinze dies de rodatge estricte. ¿Per què ho fa? "Il cherche une issue pour en sortir, une échappatoire. Il ne veut plus faire des films à succès comme *Un chien andalou*. Il ne peut plus (au moins pour le moment) tourner des films à scandale comme *L'Age d'or*. Il cherche une troisième solution: le film-constat, et réalise, comme il le dit lui-même, 'un essai cinématographique de géographie humaine'"

Podem veure ja com les reflexions sobre *Tierra sin pan* dels estudiosos del cinema experimental se sumen a la dels estudiosos del documental. Si les lectures d'Aranda, Mitry, Gubern i Comolli ens permeten de

situar el film en la història de les estratègies del cinema documental, les lectures textuais de Conley, Guynn i Sabouraud falcitaran avançar una mica més en la descripció crítica de quins són els elements que fan perdurable el film de Buñuel, mentre que Drouzy ens fa pensar en el factor humà. Ara, aquí, podem fer una síntesi a partir de les lectures esmentades i conjuar les diverses actituds: socialment combativa, una estètica pròpia i que confronta la realitat social amb la suma de corrents estilístics dominants i els principis del surrealisme, una recerca personal i una actitud comunicativa centrada en l'absència de tesi i en la discursivitat, l'ambigüitat i la fisura fronterera entre les modalitats del gènere documental i entre els mateixos gèneres cinematogràfics, que a l'època era ja evident, tal i com ens ha dit Arconada.

6.2.3. -- La perspectiva etnogràfica

Amb l'excepció notable de Heusch en el seu treball sobre el cinema social (1963), que veu el documental de Buñuel en tant que film etnogràfic, *Las Hurdes* no forma part dels interessos ni de les investigacions dels estudiosos del cinema etnogràfic i/o antropològic, una de les modalitats més definides del gènere documental. La recepció crítica ho constata. És una mica sorprenent perquè la bibliografia contemporània en aquest camp reconeix com a ancestres o precursors films documentals de la mateixa època que el de Buñuel, títols que en el seu moment no es pretenien etnogràfics sinó que simplement responien a l'interès dels cineastes pels grups socials contemporanis, ja fossin primitius o altament especialitzats; films, en tot cas, que al cap dels anys altres cineastes o estudiosos farien seus per a estructurar la tradició del cinema etnogràfic i/o antropològic.

El documental de Buñuel no és considerat per treballs significats sobre el cinema etnogràfic o per una disciplina tan contemporània com l'antropologia visual. Sense pretensions exhaustives, la llista d'obres que he consultat comprèn *Cinéma Cinema Kino* (Jordan, 1992), *Documentario e film etnografico* (Artoni, 1992), *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness* (Loizos, 1993), *Cinéma et anthropologie* (de France, 1982) o *Antropología del cine* (Barahona, 1991).

El film sí que va formar part del cicle *El campo en el cine español* (Aguilar, 1988) organitzat per F. Llinás i P. Viota al Centro de Arte Reina Sofía en col.laboració amb la Filmoteca Española.

Tot i així, l'adjectiu etnogràfic aplicat a *Tierra sin pan* sortirà en diverses ocasions en aquest treball, utilitzat gairebé sempre pels estudiosos del cinema d'autor de Buñuel. El cas és que aquesta disciplina diríem que fa retrets greus. Pío Caro Baroja, citat per Sánchez Vidal (1984), va ser radical en el seu rebuig; rebuig però que l'antropòleg feia extensiu a tot el documental; preferia el neorealisme (del que, diguem-ho de passada, Buñuel abjurava). Més significativa és la crítica que recentment ha fet Thomas (1994), que en un article que si més no en el títol sembla respondre al de Conley, afirma que el documental de Buñuel és un cas de surrealisme colonial, al seu entendre no gaire diferent dels films de missioners, per "its reduction of a hinterland people to the status of freakshow exhibits for the Parisian avant-garde and that this is because, rather than in spite of, its ethnographic and surrealist character."

No està en l'ambició d'aquest treball incloure el documental de Buñuel en el catàleg del film etnogràfic. Més aviat em sembla, però, que la

crítica de Thomas remet de nou a les diferències culturals entre el món anglosaxó i el llatí, com ja hem vist entre els historiadors del documental.

De la mateixa manera, que els estudiosos del cinema etnogràfic o antropològic no considerin el film de Buñuel no ha de fer perdre la perspectiva de com els estudiosos i analistes del cinema documental, en conjunt, han anat modificant les seves expectatives de recepció enfront de *Las Hurdes*. Al cap i a la fi, l'antropòleg G. Boas ja féu notar el 1940 que van haver de passar tres segles perquè el somriure de *Mona Lisa* comencés a cobrar significat.¹¹⁸

En conjunt, aquest apartat sobre el film en tant que documental aporta una consideració: En aquests seixanta anys, el film de Buñuel ha assolit en el camp del documental --tant en els estudis del gènere com en la divulgació a través de festivals i exhibicions-- un lloc i un espai que la historiografia estricta del gènere potser encara no li ha reconegut del tot. Potser perquè, com acabem de veure, l'obra es mou en els límits del gènere.

6.3.- Miralls canviants de la recepció

En els límits del gènere implica que estem davant d'una estratègia comunicativa en absolut simple. Com a documental, com assaig cinematogràfic en concret, podem constatar, per la seva crítica, el seu caràcter fronterer que l'ha fet una peça fílmica de vigència paral·lela als

¹¹⁸ Citat per Allen i Gomery (1995: 106)

canvis tecnològics i conceptuals viscuts pel gènere documental. De la mateixa manera, en tant que obra de Buñuel, que és com més comentat ha estat el film, *Las Hurdes* se'ns apareix com un mirall canviant on les evolucions socials i culturals s'han anat mirant, potser perquè com deia Aranda ja el 1954, aquest és un nou estil de documental : sense tesi, purament tràgic, en el què el realitzador s'uneix al cor dels espectadors per a preguntar "què en fem, de tot plegat". O, com ha dit més recentment C. Tesson (1995 : 34), perquè aquest film resulta central en l'obra de Buñuel en tant que provoca la realitat, "au sens de la produire, intervenir sur son cours, la modeler au passage sans devoir pour autant la trahir". La quantitat de respostes substantives que cada dècada ha donat a la pregunta de quina relació manté el film amb el real confirmen aquest caràcter de mirall que pot anar reflectint les expectatives canviant dels espectadors.

La notable complexitat de l'estratègia documental de Buñuel en relació a les mostres del gènere a l'època ha impedit de vegades de veure *Las Hurdes* com a obra surrealista. Fins i tot als tractadistes i compiladors que s'han ocupat específicament de la qüestió.¹¹⁹

És de preveure que l'estudi de la influència de l'obra de Buñuel donarà en un futur dades significatives sobre el surrealisme en l'audiovisual contemporani, tal i com ja n'ha donat per al cinema modern (Gould, 1970). Però si el rebuig institucional i la censura poden

¹¹⁹ Un llibre de referència com el d'A. i O. Virmaux *Les Surréalistes et le Cinéma* (1976: 39) considera, després d'una detinguda anàlisi de l'ortodòxia surrealista, que pròpiament només hi ha tres pel·lícules surrealistes: *La coquille et le clergyman* (Germaine Dulac, 1927) a partir d'un text d'Artaud, *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929) i *L'age d'or* (Luis Buñuel, 1930). Buñuel sempre va defensar el film de la Dulac, a diferència dels surrealistes de la primera fornada, i, com ja he dit, va enquadrar sempre *Las Hurdes* en la visió que el surrealisme li havia aportat. Tampoc no considera el film M. Gould en el seu interessant estudi *Surrealism and the Cinema* (1970), on l'autor analitza exclusivament la ficció de Buñuel.

ser una mesura de la permanència de l'actitud surrealista de Buñuel, caldrà recordar, com ha fet Gubern (1992: 146), que el cineasta hi va estar sotmès fins a vuit anys abans de la seva mort. L'experiència als Estats Units, on Buñuel va esdevenir "la primera víctima del pre-maccartysmo", se sumaria a les dificultats amb la censura que dins i fora d'Espanya va patir *Las Hurdes* (com d'altra banda ja ho havia patit *L'Age d'or*).

Ja hem dit que la crítica del cinema de Buñuel en tant que autor o del surrealisme al cinema no ha tingut en general interès per esclarir quines aportacions fa *Las Hurdes* al gènere documental, un dels seus valors fonamentals en tant que expressió cinematogràfica. Podríem pensar que aquests autors han estat dominats pel "mite Buñuel" o que en ells han predominat els criteris de Mitry de davant d'un documental fer més cas als continguts que no pas a les recerques formals. Però, abans de veure què han dit del film, convé considerar sobretot que els crítics van començar a escriure sobre Buñuel als anys cinquanta, quan el documental coneixia uns moments ben oposats als de l'època fundacional. Propagandístic, didàctic o evasiu, semblava que el gènere estava consignat qui sap si per sempre a aquestes funcions. Com veurem, quan el documental torna a escena, a través de la televisió, *Tierra sin pan* adquirirà una altra significació com a tradició, la de precedent de la societat de l'espectacle per exemple.

Els autors que van començar a escriure sobre Buñuel a la postguerra tenien a més un altre propòsit que el de distingir els gèneres que el cineasta havia utilitzat. Valoraven la seva obra, però sobretot volien contribuir al seu rescat a Europa. Quan *Los olvidados* es va presentar al festival de Canes (1951) semblava un títol que incloïa el

mateix Buñuel, a qui la cultura cinematogràfica donava pràcticament per desaparegut. Aquesta ha estat la gran aportació dels escriptors cinematogràfics que escrigueren sobre la cultura visual en un temps tan complex com la postguerra i que van donar nova saba a l'obra de Buñuel, abans i tot de la rellevància que els estudis sobre el cinema d'autor prendria a partir dels anys seixanta i molt més abans encara de l'entrada al món universitari, als anys setanta, dels estudis sobre cinema.

6.3.1. -- Surrealisme, existencialisme, absurd, revolta

Las Hurdes, tierra sin pan ha trobat entre els estudiosos de Buñuel lectors de gran agudesia i sensibilitat; potser perquè en el cinema d'autor un títol en particular es comprèn més bé vist en el conjunt de l'obra que, com deia Jean Renoir, en cada cineasta és una sola pel·lícula. Una sola pel·lícula, de la que cada film és una seqüència més o menys lograda del conjunt.

Entre els primers que van escriure sobre Buñuel i a qui es deuen excel·lents visions de *Las Hurdes* --a efectes d'aquest treball és com dir entre Wright i Barsam, que ho van fer l'un el 1937 i l'altre el 1973-- es compten Bazin, Kyrou, Agel, Buache i Durgnat. Són els autors repetidament citats en la bibliografia i investigació sobre Buñuel. Tots han posat l'accent en l'ambigüitat formal del discurs com a manera d'apel·lar a la intel·ligència de l'espectador.

El 1951, impressionat per *Los Olvidados* que acaba de veure a Canes, Bazin escriu un article sobre la pel·lícula a la revista *Esprit* que després

seria recollit en un dels seus llibres de més influència (1966: 296-302). Bazin serà el crític per antonomàsia de l'època. Ara ha de recordar als seus lectors qui és Buñuel: l'autor, diu, juntament amb el Cocteau de *Le sang d'un poète*, dels films clàssics de filмотeca "que menos han envejecido de la vanguardia y, en todo caso, la única producción cinematográfica de gran calidad y de inspiración surrealista." Entre aquests films clàssics hi ha *Las Hurdes*, que el crític francès qualifica de "documental", així, entre cometes.

Amb Bazin entrem directament en el terreny de la recuperació d'una de les tradicions culturals pròpies de la pre-guerra, el surrealisme. I, per l'anàlisi que amb el seu rigor habitual fa de *Los Olvidados*, en el terreny del mite que tant convenia a la cultura de postguerra i que tant ha marcat la visió de l'obra de Buñuel. "No hay nada más opuesto al pesimismo "existencialista" que la crueldad de Buñuel. Porque no elude nada, porque no concede nada, porque se atreve a mostrar la realidad con una obscenidad quirúrgica." S'iniciava així una de les pautes primordials de la recepció crítica del cineasta i es definia el perfil potser més durador de l'horitzó d'espectatives sobre el qual pot ser rebuda aquesta obra en conjunt i, com veurem, *Las Hurdes* en particular: Buñuel com a mèdium visual de la cultura cinematogràfica europea del segle.

Els crítics anglosaxons citen sovint el concepte de crueltat per a parlar del cinema de Buñuel, però val a dir que no semblen entendre aquesta crueltat tal com feia servir Bazin el concepte: una dialèctica d'arrel pascaliana per a forçar l'espectador, deia, a l'amor i a l'admiració. Per això, "el sentimiento que brota de *Las Hurdes* i de *Los Olvidados* es el de la inmarchitable dignidad humana."

Del mateix any 1951, i també com a conseqüència del rescat de Buñuel a Canes, són els dos articles de Kast a *Cahiers du Cinéma*. L'autor, un dels epígons de la primera generació surrealista, fa un paral·lelisme entre *Las Hurdes* i la colònia penitenciària de Kafka, preludiant les lectures des del camp del teatre de l'absurd que emergiran a la dècada següent. No solament defensa el surrealisme del film que, com ja hem dit, alguns estudiosos del surrealisme després negaran, sinó que Kast, com Bazin, mira de donar elements per a una recepció adulta i no simplista del documental, gènere que també escriu entre cometes (1951: 14): "Le sadisme n'est ni en Buñuel, ni en Kafka --ni même dans la mise en scène d'une logique monstrueuse; l'horreur est dans la chose décrite elle-même. (...) Le caractère "documentaire" de *Las Hurdes* rend plus claire cette intention de Buñuel."

Tot i que Bazin explícitament rebutja una lectura existencialista, a partir d'ell i de Kast el text fílmic de *Tierra sin pan* es veurà dépassat pel seu text moral, existencial. Els principals comentaristes deixaran sovint en el·lipsi la pertanyença del film al gènere documental. Per a aquests autors allò que importa és la trajectòria de Buñuel i la seva llavor plantada en la cultura europea dels anys vint, quan el continent no imaginava que una altra guerra cruel el podia dividir i fer realitat més mostres de barbàrie que no pas de cultura.

Naturalment, aquest no és el cas de García Escudero quan publicà el seu llibre sobre cinema social, en plena i dura postguerra franquista, un territori altament significatiu de la història de la recepció crítica del film. L'autor ataca el film justament des del cantó documental (1958: 84-85): "¿A qué la insistencia --tan manifiesta que resulta contraproducente-- en ciertos aspectos: tantos pies descalzos; tanto

emigrante; el fácil contraste entre las chozas y la capilla; el sarcasmo de las palabras que el niño escribe en la pizarra de la escuela: "respetad los bienes ajenos"? " I conclou: "El arte es selección; pero no llevada a ese extremo. Mucho menos tratándose de un género como el documental."

Un autor que escrivís en l'Espanya de 1958 havia de posar en entredit precisament el gènere, aquest gènere documental que, des dels seus orígens i malgrat la crisi d'identitat que avui pugui travessar, ha fet de la pretensió de veritat el seu principal mecanisme visual.

Un dels primers a publicar una monografia, breu en aquest cas, sobre el cinema de Buñuel va ser H. Agel (1959). A l'igual que en la seva obra més posterior *Un art de la célébration* (1987), l'escriptor catòlic destaca pel seu reeixit esforç de travessar en una i altra direcció les fronteres entre el documental i la ficció. Una lectura moral, així mateix existencial, que procura als films comentats una notable capacitat de representació del món contemporani. Agel pot ajuntar la *Iliada* i *Man of Aran* de Flaherty, el *Sísif* de Camus i *Tierra sin pan*, tots al voltant de la celebració del patètic com a forma de reconeixement humà de l'existència.

Actiu pedagog i assagista cinematogràfic, Agel va formar part de l'equip directiu de la revista *Études cinématographiques*, que a les primeries dels seixanta va dedicar dos números dobles al cineasta aragonès que, com en el cas de Bazin, són punt encara avui de referència per als estudiosos. És sovint citat l'article de Bureau "Un poème de l'horreur". És aquí on trobem la pregunta de si el film no és un argument a favor de l'eutanàsia, de la mateixa manera, diu Bureau, que *Un Chien andalou* es volia, tal i com Buñuel el presentà a l'època, "un désespéré, un passionné appel au meurtre".

Per a mirar de respondre aquesta desassossegant pregunta, per a mirar de saber si el film és en veritat un argument a favor de l'eutanàsia, Bureau es fixa en el caràcter etnogràfic del film i traça una notable síntesi de la seva estratègia tant visual com sonora. També aquí, però, el caràcter documental del film està dit entre cometes (1963: 12): "C'est dans la mesure même où tournant un "documentaire", Buñuel s'efforce d'être un étranger suivant les règles du "réalisme" que sa personnalité éclate, que le réel, par son coefficient de monstrueux, d'inconcevable, aboutit à una réalité surréaliste. (...) *Terre sans pain* est un film clinique et aussi thérapeutique."

Quan Bureau escriu així del film, ja han estat publicats els dos estudis que durant anys tindran més notorietat en l'àrea d'influència francesa, que precisament a partir d'aquesta dècada dels seixanta serà decisiva en els estudis internacionals de cinema. Em refereixo a les monografies de Buache (1960 - 1970) i Kyrou (1962). Tots dos autors havien vist el film de Buñuel amb una òptica combativa des del punt de vista moral i humanista, Buache també política. En certa manera podem entendre la lectura de Bureau com una rèplica des del catolicisme progressista -- una de les marques ideològiques de la revista d'Agel-- a les lectures del tot fora de la religió que havien fet Buache i Kyrou. Es començava a manifestar, doncs, la dualitat sobre el cinema de Buñuel que els crítics, sobretot els d'expressió francesa, mantindran durant anys: els uns interessats a potenciar un Buñuel subversivament teològic, els altres un Buñuel subversivament ateu.

Buache, crític cinematogràfic i actual director de la Cinémathèque suïssa, conegut també pel curtmetratge *Lettre à Freddy Buache* de Godard (1986), dedicà ja d'entrada en els seus escrits sobre Buñuel una atenció decidida a *Las Hurdes*, film que a primeries dels

seixanta poca gent havia vist. La seva argumentació (: 38-44) evita referir-se al gènere documental i parla d'"atrocidad documental". El llibre és avui de tant en tant rebutjat pels estudiosos per la seva subjectivitat apassionada, però conté anàlisis valuoses. Després de situar el film en l'estela del surrealisme de *L'Age d'or*, Buache afirma que l'obra manté l'esperança de la revolta, i ja fa una lectura beckettiana: "(...) estas víctimas de los demás y de sí mismos, como lo somos nosotros, seres sobrealimentados que, al contemplar a esas criaturas beckettianas prisioneras de la estranguladora lógica del pauperismo, adivinamos que somos sus hermanos (...) Sólo queda una esperanza: conocer la sociedad, descubrir su secreta mecánica opresiva. Y esto conllevará oponer-se, tomar partido contra ella, luego querer cambiarla."

La lògica de l'absurd --Beckett-- que travessarà la postguerra i la nova prosperitat dels anys seixanta a l'Europa rica comença a manifestar-se, i a proposar la revolta. Al cap de poc, des d'Itàlia Cremonini (1973) retraurà a Buñuel no ser prou explícit --prou marxista-- en el plantejament d'aquesta revolta.

Kyrou, escriptor i cineasta francès d'origen grec, animador de la revista surrealista de postguerra *L'Age du cinéma*, publicaria al cap de poc el seu conegut llibre sobre Buñuel (1962) que, més endavant, inclouria a l'estudi *Le surréalisme au cinéma* (1987). Kyrou acabaria dirigint l'únic guió del cineasta aragonès no realitzat per ell mateix, *Le Moine*. Del seu treball sobre Buñuel s'ha de dir que ha estat capital per a l'obra primerenca del realitzador i que, per més arravatats que siguin el seu estil i abrandament surrealistes, ha fet molt per una lectura viva de *Las Hurdes*. Gràcies a ell, el compilador de la història del documental Jacobs, que cita els llibres de Kyrou, va guardar lloc per al documental

de Buñuel en la seva obra *The documentary tradition*, ja esmentada. Però, sobretot, Kyrrou ha de ser valorat per la seva fructífera anàlisi del film. Va ser el primer a escriure sobre un dels trets estilístics principals de la narració, la paradoxa, que Kyrrou va resumir en el *sí, però ...* que guia el discurs i va formular amb clarividència (1987: 220-224). Si avui podem parlar de juxtaposicions i collages en el film (Mendelson, 1996; Bullot, 1997) és en bona part gràcies a Kyrrou, que va fer veure per primer cop la densitat de l'argumentació bunyueliana.

També va ser Kyrrou el primer a parlar de la complexitat audiovisual del text fílmic: "Il résulte de trois éléments: image, commentaire, musique, un mélange explosif d'une puissance unique", visió i anàlisi que trenta anys no han fet sinó reafirmar-se, malgrat que l'entusiasme hiperbòlic de l'autor li pugui restar interès als ulls de la bibliografia que l'ha seguit. Ara: Kyrrou, com Bazin i Kast, també es resisteix a veure *Tierra sin pan* com un documental, per a ell és també un "documentaire". El seu objectiu és situar el film en el terreny del surrealisme. Per a ell, que el film sigui un documental és secundari. L'important és l'estructura dramàtica del film, que Kyrrou defineix amb eficàcia i que és una de les anàlisis de *Las Hurdes* més citades i emulades per la bibliografia: "L'architecture dramatique du film est basée sur la phrase: "Oui, mais..." C'est à dire que Buñuel présente pour commencer une scène qui est insoutenable, ensuite il lance un espoir et il fini par la destruction de cet espoir."

La monografia de Kyrrou sobre Buñuel (1962) va tenir el mèrit, a més, de plantejar l'estudi del surrealisme al cinema. Buñuel és sens dubte el cineasta més ric en la constitució d'un llegat surrealista. Per això el seu documental va interessar durant els anys seixanta i setanta els crítics i estudiosos, perquè semblava el punt d'inflexió en què el cineasta

definiria per a uns o rebtujaria per a uns altres la seva trajectòria surrealista. Sadoul, antic surrealista i el crític cinematogràfic que durant els seixanta representaria l'anàlisi marxista per antonomàsia aplicada al cinema, va redactar amb ploma bizantina l'entrada dedicada a *Las Hurdes* en el seu *Dictionnaire des Films* (1965) per tal d'evitar la confrontació amb la tradició surrealista dels dos films anteriors de Buñuel. Sadoul estava més interessat en el retrat directe de la realitat i no es va aturar a analitzar l'esforç de Buñuel en construir una estratègia de surrealisme documental. Sadoul (1965: 329) sí que es va adonar, en canvi, que aquest documental social és el primer en el seu gènere a Europa occidental.

Per a donar compte de la polèmica sobre el caràcter surrealista de *Tierra sin pan*, recullo aquí una de les argumentacions potser més apamades sobre el paper del film en la trajectòria de Buñuel, la del crític cinematogràfic alemany Jansen, que al seu torn en recull d'altres que poden donar la mesura de la polèmica. Jansen escrivia (1975: 16-17 de la versió espanyola de 1978): "Este es un film que, a primera vista, parece un documental realista cuyos componentes surrealistas deben buscarse por debajo de la superficie de lo manifiesto, guiados por un cálculo de recepción estética (...) algunos estudiosos tienden a la simplificación y yerran la complejidad del fenómeno cuando constatan que "Con *Las Hurdes*, Buñuel se aleja definitivamente del surrealismo."

Jansen utilitza una cita de F. Grange (Rebolledo, 1964: 50) i conclou, després d'analitzar de forma aguda les relacions internes de la primera cinematografia de Buñuel, que *Las Hurdes* és precisament el film que al realitzador li permet afinar el seu mètode, tot citant ara Philippe (1963: 12): "*Las Hurdes* no es únicamente un "Panfleto social y uno de los primeros testimonios sobre el mundo del hambre", sino

además "un grito sobresaltado contra la naturaleza misma, la prueba de un indicio en los ojos de Buñuel de la insensibilidad, la crueldad o, simplemente, la no-existencia de un Creador".

La discussió sobre el surrealisme del film portava a una anàlisi profunda dels continguts del documental, donant la raó a Mitry i la seva concepció del documental com el gènere cinematogràfic –i avui, per extensió, audiovisual-- que experimenta en el camp dels continguts. Amb Jansen veiem, a més, com es comença a traçar el pont entre les lectures surrealistes, existencialistes, de l'absurd i de la revolta, i les lectures dels anys setanta que, immerses ja en un context on la televisió és tant o més present que el cinema, el documental torna a ser un gènere de ple dret.

Investigar sobre un film de Buñuel, i al marge de l'impossible exhaustivitat de les referències crítiques que un autor semblant ha provocat i segueix provocant, permet constatar fins a quin punt el diàleg cultural ha estat pràcticament inexistent fins ben recentment entre les cultures dels diferents països on el cineasta va treballar. En el terreny de les disputes sobre el surrealisme de *Las Hurdes* o sobre el seu caràcter documental, recullo ara les opinions de dos autors d'Amèrica Llatina que ben aviat es van pronunciar sobre el film i sobre les qüestions que tant amoïnaven la crítica francesa, amb la que d'altra banda tots dos autors estaven ja aleshores vinculats. L'un és Octavio Paz, el gran valedor a Europa de *Los Olvidados* quan va concursar i guanyar a Cannes; l'altre és Néstor Almendros, com Buñuel també transterrat per diverses cinematografies.

Com a poeta, Paz és un dels últims enllaços amb el surrealisme clàssic. El 1951 va escriure sobre *Las Hurdes* i no hi va trobar cap problema en el fet que el film sigui un documental. Era el mateix any, recordem, que l'article de Bazin. Si el crític francès acabava dient que el surrealisme del film s'ha d'entendre en relació amb la tradició realista espanyola --interpretació que ha perdurat en Conley (1988)--, l'escriptor i poeta mexicà reblava encara més el clau i considerava el documental de Buñuel com un complement imprescindible de les seves pel·lícules anteriors --interpretació que també ha perdurat, per exemple a Jansen (1975). Per a Paz (1951: 135-138), *Las Hurdes* és, a més, una obra major, idea que després desenvoluparà Oms.

Almendros no va ser només l'excel·lent càmera que coneixem pels seus films a França amb la *nouvelle vague* i amb Scorsese, entre d'altres, als Estats Units. Era també un excel·lent escriptor de cine, faceta que primer vam conèixer per les seves memòries (1982) i que després hem pogut recuperar en el llibre que recull els seus escrits a diferents revistes de l'exili cubà a París. La seva interpretació de *Las Hurdes* (1992: 234), no sols vincula amb naturalitat el film al surrealisme sinó que relaciona estretament el film amb el nus de l'obra de Buñuel fins aleshores: "Una película suya forma siempre parte de un todo. *Viridiana* se relaciona con *Nazarín*, ésta con *Los Olvidados*, y *Los Olvidados* con *Tierra sin pan*."

Com a cineasta d'una cultura pròxima a la de Buñuel, que aleshores ja estava treballant a Mèxic, i com a escriptor cinematogràfic en contacte amb els moviments renovadors del cinema a França, Almendros va captar la interrelació de l'obra del realitzador aragonès com un tot i va saber veure l'absència d'oposició entre el realisme i el

surrealisme que sovint encallava la lectura de *Tierra sin pan* en d'altres latituds culturals.

Un altre cineasta que va terciar en les disputes sobre el surrealisme de *Tierra sin pan* va ser el brasiler Glauber Rocha, el cap de fila de la renovació cinematogràfica de l'Amèrica subalterna, renovació en la que la presència i l'obra de Buñuel a Mèxic va ser determinant en tant que ancestre i mestre, ho reconegué o no el mateix Buñuel. El 1966, Rocha va escriure que el surrealisme de Buñuel no pertany al passat i que, en el cas concret de *Las Hurdes*, els anys seixanta permeten ja veure el surrealisme forma part de la realitat: l'actualitat i les pel·lícules científiques, diu Rocha citant un crític francès, constitueixen el verdader cinema surrealista (recollit a la Biennale de Venècia el 1984).

Anys més tard, l'estudiós aragonès del surrealisme hispànic, el ja esmentat Sánchez Vidal (1991: 243), donarà per tancada la disputa surrealista: "en la belleza terrible y convulsa de las imágenes de *Las Hurdes* se encierra tanto surrealismo como en los fragmentos documentales utilizados en *L'Age d'or*. Encara més recentment, l'estudiós italià Lino Micciché (1995: 235-236) ha fet una nova i ardida defensa del surrealisme del film, en un article on comenta les diferents versions del film i els equívocs al seu voltant.

6.3.2. – Una "nova escriptura" de la realitat i una anticipació de la societat de l'espectacle

En la línia de Jansen i Almendros de veure el documental com una de les claus de volta principals de tot el cinema de Buñuel, i ja sense

entrar en qüestions de disciplina estètica, es va manifestar Oms a primers dels anys seixanta. Amb ell iniciem la segona tongada de la relació dels crítics del Buñuel autor en relació a *Las Hurdes*, ara no tant --o no únicament-- com a film d'implicacions de filosofia social de l'individu o de les seves relacions amb la tradició surrealista sinó, sobretot, en tant que producte cultural --cinematogràfic-- que proposa una forma d'escriure visualment la realitat.

Oms, reconegut hispanista, crític i activista cinematogràfic nord-català va ser l'encarregat de fer la presentació de *Las Hurdes* quan *L'Avant-Scène du Cinéma* (1964) va publicar el guió francès del film. Vint anys després, comentaria el documental amb més detall en la monografia que va dedicar al cineasta (1985). En aquestes dues dècades, perfilà la idea que el film és una assumpció subversiva dels corrents humanistes dominants a la seva època. És un punt de vista especialment vàlid, al meu entendre, per a *Las Hurdes* dins de la història del gènere documental, tot i que Oms en realitat no entra a valorar el film com a tal documental.

El 1964, Oms veia el film com "un modèle de document ethnographique, de géographie humaine, sa construction est d'une rigoureuse perfection". Al cap de vint anys, defineix el film com "un reportage de polemique sociale". I, sobretot, és l'obra, diu, més important de Buñuel perquè (Oms, 1985: 56-58): "nous reste aujourd'hui pour tout autre chose que son témoignage immédiat et la rigueur du constat, c'est une approche toujours nouvelle d'un réel dont il faut bien se décider à appréhender la complexité pour en élucider l'enigme."

Oms donava compte així de l'estasi, de la permanència del film com a aproximació sempre nova a una realitat complexa, qualitat que en els anys vuitanta ja es podia veure que superava a la condició primigènia de testimoni de la barbàrie que la cultura amaga, idea aquesta última de W. Benjamin coetània de *Las Hurdes* i que en els anys setanta centrà les anàlisis i lectures més interessants del documental de Buñuel.

La idea benjaminiana aflorà per exemple en l'anàlisi de l'obra feta per Durgnat (1973), un dels estudiosos de Buñuel ampliament difós per la bibliografia internacional. Aquí ens interessa de forma especial perquè, en certa mesura però en una altra direcció, abona la interpretació del catàleg del MoMA sobre el caràcter anticipatori de *Las Hurdes*. Coincideix també amb les lectures premonitòries de l'absurd que hem vist a les pàgines anteriors, però Durgnat hi afegeix el matís de la seva radicalitat en tant que proposta visual.

Si per al departament de cine del museu novaiorquès el film s'anticipa al documental social europeu, per a Durgnat (1973: 143) és una anticipació de l'estat moral post-Auschwitz i, com ja havia remarcat Buache (1960), del teatre de l'absurd de Beckett: "pero Auschwitz no es admisible y *Las Hurdes* está comprendida en este contexto. La existencia de estos habitantes es "absurda", en un sentido mucho más literal que la de los vagabundos vegetativos de Beckett." No és una premonició de l'absurd només per allò que ens diu, sinó per com ens ho diu: "*Las Hurdes* es la primera película en la que Buñuel se dirige directamente a la conciencia del espectador."

En els anys trancorreguts entre les visions existencials als anys cinquanta i les lectures polítiques dels anys seixanta, els primers anys setanta aporten, com veiem, lectures relacionades amb la història

cultural europea i com pot ser descrita en termes visuals. *Las Hurdes* com un film que des dels anys trenta anuncia el què ara és realitat, l'absurd de l'herència col·lectiva recent. Aquest és un punt de vista que també trobem en la recepció crítica italiana i alemanya.

El mateix any que Durgnat publica Tinazzi. L'estudiós italià veu Buñuel com un disseccionador de la Història i un analista del subdesenvolupament i analitza *Las Hurdes* en tant que objectivitat extrema (1973: 98, 101): "Questo film rappresenterebbe l'altra faccia di Buñuel: quella dell'impegno, della descrizione storica, dell'analisi del sottosviluppo (...) L'autore non dice le cause, non propone rimedi, perché sono entrambi là : l'estrema obiettività fa raggiungere il tono della parabola." (cursiva textual)

Si Oms advertia que la vivacitat del film ha de fer interrogar sobre què el fa ser una aproximació sempre nova a una realitat complexa de la que encara n'hem d'assumir l'enigma, Tinazzi obliga a pensar en l'estratègia documental que permet aquest testimoniatge tan cru i un altre autor italià, Ferrero, veu en *Las Hurdes* una nova escriptura (1978: 25): "Il testo produce il massimo effetto di realtà perchè la sua è la scrittura della classificazione, nuova scrittura, in quanto agisce gli strumenti d'attesa e convenzione, e insieme accade come *inconscio collettivo*." (cursiva textual)

Una nova escriptura que ja havien remarcat i enunciat, recordem-ho, Aranda i Gubern. En una línia similar d'anàlisi de la mirada documental global de Buñuel se situa el professor i analista semiòtic Requena (1981: 50-51): "Es la mirada del antropólogo sensato, que observa minuciosamente gestos, objetos y conductas que hablan *otro*

language, desconocido y observado como articulación de significantes enigmáticos." (cursiva textual)

Des d'Alemanya, el documental de Buñuel ha estat vist des d'una perspectiva pròpia. És un film que en aquest context ha provocat visions d'un abast cultural més ample, el de la crítica de la comunicació de masses i, en definitiva, la crítica cultural que ja no pot defugir la televisió.

Eder parlà a mitjans dels setanta d'aquest "ensayo fílmico sobre una geografía humana, un informe documental sobre los habitantes de las Hurdes" i posà en entredit la fórmula del *sí, però* de Kyrrou. El crític cinematogràfic fa veure que aquest tret estilístic característic dels dos films anteriors no és en realitat utilitzat ara pel cineasta i raona (1978: 80-81) que en aquesta ocasió, "Buñuel ubicó simplemente la cámara, registró hechos. No buscó enfoques determinados para la cámara; tampoco buscó recortes gráficos ni arreglos. Está alejado por principio de esa clase de esteticismo". Eder es pregunta a continuació cap on mira, doncs, la càmera. Fa un recompte d'escenes i conclou amb una sèrie d'observacions sobre el comentari que permeten veure fins a quin punt la seva perspectiva està més interessada en la societat de comunicació de masses que no pas en la visió existencial que fins aleshores proclamava la crítica francesa: "El contraste (sustentado incluso por la música, una música romántica, trozos de la cuarta sinfonía de Brahms) hace evidente otra cosa: la diferencia entre la realidad cruel de las Hurdes y nuestra civilización, que hace esa clase de comentarios continuamente (hoy en la televisión) y que los hace tal vez para no tener que ver la realidad." La societat de l'espectacle era un fet i Buñuel semblava haver-la intuït ja als anys trenta.

També a Alemanya, a primers dels vuitanta, el crític i professor Schwarze publicava la seva biografia sobre el cineasta. Les pàgines dedicades a *Las Hurdes* deixen traslluir encara més que en Eder el llarg camí fet des de les lectures existencialistes, de l'absurd o de la revolta de tall francès. Ara un dels punts principals d'interès és la lectura del fim des del punt de vista tecnològic --el contrast entre la vida prehistòrica dels hurdans i el mateix fet de ser filmats--, que dóna un contex més exacte a la idea ja esmentada de Benjamin, elaborada pel filòsof alemany en els mateixos anys que Buñuel feia *Las Hurdes*, segons la qual tot document de la cultura ho és també de la barbàrie. Com altres autors havien vist, Schwarze (1988: 71) es fixa en el caràcter anticipatori cultural del film sobre "las promesas de la época técnicocientífica --presente también simbólicamente mediante la cámara".

A Chicago, per aquells anys publicava Rubinstein el seu article, en una línia d'anàlisi semblant a la de Jansen. Per al professor Rubinstein (1983: 15), si al cap de tants anys el documental és "one of the director's most permanent achievements" no és sols per l'exposició d'imatges difícils d'acarar i per la implacabilitat impersonal del destí, sinó sobretot "because of its eloquence as a comment on the role of film in the rendering of misery, the apprehension of destiny." Aquest autor compara la càmera cinematogràfica de Buñuel en aquest documental a la càmera fotogràfica de Robert Frank, retratista de *The Americans*, àlbum no sols fascinant pel seu tema sinó també, va escriure Janet Malcom, per la misantropia mateixa de la càmera que el treball de Frank posa de relleu com una espècie de fatalitat.

Més recentment, el film ha estat analitzat per estudiosos francesos de l'obra de Buñuel. Tesson, en el seu estudi global de l'obra bunyeliana, dedica tres pàgines ben suggestives a *Las Hurdes* (1995: 34-36), sota l'epígraf *Produire l'événement*. A les bibliografies francesa i anglosaxona se'ls ha de discutir l'excesiva autoconcentració i la indiferència manifesta per les investigacions en altres llengües (l'espanyola per al cas de Buñuel, ja sigui la peninsular o la mexicana). És una concentració que en el cas bunyelià és sens dubte nefasta. Tesson no s'hi escapa, i pot parlar de *Las Hurdes* com un film absolutament degut a l'atzar de la loteria que va guanyar Acín. Fa, en canvi, una bella anàlisi de les imatges i de l'estratègia fílmica a partir del fet que Buñuel fa matar la cabra. De manera que el film aconsegueix "non pas montrer la réalité brute --cela n'existe pas chez Buñuel et le fait que le plan soit dans ce film le souligne encore plus-- mais interroger une double cause. Celle qui a produit cette réalité, celle dont dépend cinématographiquement l'acte de montrer."

És el que farà dir a un altre crític francès, E. Bullot (1997 : 40-42), dins de la programació cinematogràfica de l'exposició *Face à l'Histoire*, que *Las Hurdes* té "une mise en scène à coups de pistolet". Una posada en escena que quedarà integrada, més subtilment, en l'obra posterior de Buñuel : "Par son économie (il a été tourné en muet, dans des conditions difficiles) et la crudité radicale de l'exercice du documentaire, *Terre sans pain* rend visible une tension dans l'oeuvre que les autres films auront parfois tendance à déguiser. Dans cette confrontation entre l'informe et le singulier opère le temps bunyuelien : lieu du retour, réseau épidémique que les films mexicains développeront à travers l'invention d'intrigues qui adopteront

souvent, grâce au motif de l'empêchement et de la répétition, l'allure d'un récit picaresque."¹²⁰

A l'igual que en els contextes de la reflexió sobre el film dins dels estudis sobre el cinema documental i experimental, ara també podem sumar els diferents punts d'interès desvetllat per *Las Hurdes* en aquest apartat de la recepció crítica. De la reflexió existencial de la postguerra i la incursió programàtica en un moviment que en aquells anys assistia a la desintegració de la primera generació del surrealisme i de la vindicació de la revolta que prepara l'horitzó *soisantehuitarde*, hem passat a la reflexió sobre la singularitat històrica del film i sobre les seves capacitats anticipatòries en tant que escriptura audiovisual premonitòria de la societat de l'espectacle i del paper que hi fa, en aquesta societat de l'espectacle, la tecnologia audiovisual. Són els camins que traça la recepció crítica del film, una prova entre trantes de fins a quin punt la història del cinema forma part de la història cultural, en especial una obra com la de Buñuel.

Una altra coratjosa lectura és la del psiquiatra mexicà Cesarman. Coratjosa perquè Buñuel va fer sempre tot el possible perquè ningú gosés fer una lectura sistemàtica de la seva obra des d'una perspectiva psicoanalítica. Però Cesarman (1976: 35-36) s'hi atreví: "*Las Hurdes* es el retrato --fotografía en movimiento, paradoja que paraliza la precaria luz líquida que apenas ilumina-- del gran fracaso que es el sistema creado del hombre para el hombre. (...) es un lugar en cualquier parte,

¹²⁰ La retrospectiva cinematogràfica de *Face à l'Histoire* va incloure quatre seccions: *Les années 30: des récits fondateurs*, on es va exhibir *Las Hurdes*; *Histoire et mémoire: l'expérience de la guerre, la shoah*; *L'après-guerre: ressassement ... ou reconstruction*; *Histoire et temps présent*.

una situación universal. (...) este documental permite a Buñuel informar sobre una situación humana, sobre nosotros mismos."

Acabarem aquest recorregut pels estudiosos de Buñuel apel·lant a una forma específica de la recepció crítica, la derivada de les pràctiques d'exhibició en filmoteques i festivals, a la manera del Cinéma du Réel per als documentals. Ara es tracta d'un llibre producte d'una experiència de festivals, i d'una exposició de 1994.

Vogel, director fins a 1968 del Lincoln Center Film Department i un dels primers directors del New York Film Festival, va incloure *Tierra sin pan* en el seu treball sobre el cinema com a art subversiu, en concret en el capítol "Left and Revolutionary Cinema: the West". El documental de Buñuel ocupa el lloc quinzè en la llista dels 41 films subversius consignats per l'autor (1974: 129). Una lectura personal de Vogel de la història del cinema; però també una manera de veure el film de Buñuel que depassa el marc estricte del cinema d'autor, també del documental, i es fixa en la seva construcció, en aquesta nova escriptura que l'època detectava.

Vint anys més tard, la Kunsthalle de Bonn, el recent nou museu de la República Alemanya, celebrava amb una gran exposició, ja esmentada, la trajectòria de Buñuel vist com *L'ull del segle*. Auspiciada pel director del centre, el reconegut museòleg P. Hulten, i preparada per W. Jacob i Y. David, la mostra dona una rellevància especial a *Las Hurdes* com a obra de capacitats visuals transformadores de la realitat captada per tal que l'espectador la pugui realment "veure". Per a la sinopsi del catàleg (1994: 454), tradueixo, aquest és "un documental, ni més ni menys". L'exposició va ser després exhibida a Madrid, l'estiu de 1996.

El cicle es tanca així, amb la fermesa sobre el caràcter documental del film i, com hem vist en la crítica francesa, des d'Oms a Tesson i Bullot, en la significació seminal que *Las Hurdes* té per al conjunt de l'obra bunyeliana. Si en els anys 50 i 60 aquesta recepció qüestionava el gènere (recordem que escrivia la paraula documental entre cometes), quaranta anys més tard el seu gènere apareix innegable. Tan innegable com evident es fa --i així hem d'entendre les indefinicions inicials-- que *Las Hurdes* és un documental que posa en qüestió les mateixes fronteres del gènere i les eixampla, tal i com posarà també de relleu el pròxim i últim apartat del nostre recorregut per la recepció crítica, la dels estudis del so i la veu en el cinema. Una caracterització, la documental, a la que potser només cal apuntalar més en el sentit d'assaig cinematogràfic que Buñuel li va donar.¹²¹

6.4. -- La concepció sonora de *Las Hurdes* com a genealogia cinematogràfica

Tot i les lectures valuoses dels diferents autors sobre l'estratègia narrativa i audiovisual de *Tierra sin pan*, el documental de Buñuel segueix posant preguntes en tant que construcció fílmica. ¿N'hi ha prou, amb tot el que hem llegit fins ara, per a explicar l'efecte revulsiu

¹²¹ El caràcter excepcional de la producció del film en el context de l'Espanya republicana, així com la seva immediata censura i el fet d'haver estat durant anys un film no gaire vist no permeten parlar de *Las Hurdes* des del punt de vista de la història del cinema espanyol més enllà de la consignació de la seva excepcionalitat i del lloc global que Buñuel ocupa històricament. Gubern (1977: 188-189) ha consignat així el nivell simbòlic del film en el context espanyol: "La irrupción conflictiva de *Las Hurdes* vino a confirmar el carácter privilegiadamente político del cine documental", que va ser "uno de los espacios de intervención política más cualificados de los capitales y profesionales del cine durante la República."

que el film causà a la seva època i el neguit i l'impacte que a voltes encara produeix, al cap de més de seixanta anys? No del tot.

Encara avui, per a veure'l en tota la seva plenitud i poder inserir-lo bé en la tradició del gènere documental, el film demana una atenció més concreta en diferents aspectes. Un d'aquests aspectes és un dels seus trets estilístics dominants i remarcat per molts dels autors fins ara convocats, el muntatge sonor. O la *concepció sonora*, en terminologia de M. Chion, investigador de la música i la veu en el cinema, elements cabdals de *Las Hurdes* que també en aquest camp dels estudis cinematogràfics ha estat vista com a exemple singular i anticipatori.

A la conjunció expressiva que formen la música de Brahms i el punt de vista del comentari, *Tierra sin pan* hi suma un altre element que esdevé primordial en l'estratègia audiovisual del film. Aquest element és el to utilitzat pels locutors en les versions originals francesa i anglesa de 1937, sonoritzades sota la direcció del mateix Buñuel (Aranda, 1970). El to de la veu esdevingué un tret sonor de primer ordre en tant que signe imperatiu de la recepció i una de les causes, conscients o inconscients del rebuig que el film pot provocar.

Van haver de passar quaranta anys perquè les experimentacions sonores de Buñuel, que fins aleshores havien dividit els seus crítics en el cas d'aquest documental, fossin revisitades. És així com les visions proporcionades pels estudis i anàlisis del so en el cinema han descobert d'altres qualitats a *Tierra sin pan*. O potser seria millor dir, enlloc d'interrogants, elements de vigència. D'ells emergeix un documental que ha anat adquirint amb el temps qualitat d'obra de referència als anys setanta i vuitanta per a cineastes i analistes de l'audiovisual.

Les recerques sonores del cinema de Buñuel han passat sovint a un segon pla en els interessos dels seus comentaristes, en bona part per l'estratègia de recepció crítica que el mateix cineasta va conduir amb mà ferma durant tota la seva vida i que Sánchez Vidal (1993: 20) ha definit com una pragmàtica de pistes falses en les seves declaracions i converses amb cinèfils i estudiosos de la seva obra. De tant buscar en els "símbols" de Buñuel o de tant intentar definir *lo buñuelesco*, la recepció crítica sovint ha menystingut el text filmic, allò que passa a la pantalla. El cas és que, com el mateix Sánchez Vidal fa notar (1993: 45), el treball sonor del cineasta està poc estudiat i, apunta Barbachano (1986: 98), és del tot innovador.

Crida l'atenció que, en llibres d'entrevistes on finalment els seus interlocutors acaben traspasant la pragmàtica de pistes falses, com ara les obres de M. Aub (1985) i de De la Colina- Pérez Turrent (1993), sigui el mateix realitzador qui tregui el tema a la conversa i repeteixi un i altre cop que el muntatge sonor que practica "es algo muy mío: la no correspondencia entre el sonido y la imagen" (De la Colina-Pérez Turrent, 1993: 76). És aquest un dels pocs trets estilístics que Buñuel fa seus, de les escasses vegades que es manifesta com a "autor". L'altre gran tret estilístic que sempre reclamà per a les seves pel·lícules i la seva forma d'entendre el cinema, l'ambigüitat, li ha estat sempre reconegut per la crítica i els estudiosos. Però, en el cas del so en el seu cinema, ell mateix reclamava l'atenció.

En aquesta no correspondència entre imatge i so, Buñuel no va fer sinó seguir els principis teòrics del seu període de formació a França. Recordem que a partir de 1928, els cineastes es van haver de plantejar el nou camí que emprava el cinematògraf. No solament ho va fer la

indústria, també ho van haver de fer els autors i molts d'ells ho van fer amb entusiasme.

Un text que va tenir ràpidament difusió internacional --tan ràpidament com l'època ho permetia-- fou el manifest sonor dels cineastes soviètics. Eisenstein, Pudovkin i Aleksandrov donaren a conèixer el seu *Contrapunt orquestral* el mateix 1928. Buñuel, aleshores cinèfil entusiasta a París, segurament el va conèixer aviat. El manifest afirmava amb contundència que les primeres experiències amb el so havien d'anar adreçades cap a la seva no coincidència amb les imatges visuals i que (Romaguera i Alsina Thevenet eds., 1989: 478):

El sonido, tratado como elemento nuevo del montaje (y como elemento independiente de la imagen visual), introducirá inevitablemente un medio nuevo y extremadamente eficaz de expresar y resolver los complejos problemas con los que hemos tropezado hasta ahora, y que no habíamos llegado nunca a resolver por la imposibilidad de encontrar una solución con la ayuda únicamente de los elementos visuales.

Per als avantguardistes soviètics, els problemes visuals que entorpien la narració eren els intertítols, elements impossibles d'incorporar al moviment o a les imatges, i les necessitats explicatives que sobrecarregaven la composició de les escenes i en retardaven el ritme.¹²²

Buñuel va començar a experimentar amb el so tan aviat com el va poder utilitzar, a *L'Age d'or*. També en aquest sentit *Tierra sin pan*

¹²² Altres textos significatius de l'època, recopilats també per Romaguera i Alsina Thevenet, són els de Darius Milhaud de 1929, de Walter Ruttmann el 1928 en una revista francesa i de Jean Epstein el 1930, tots els quals podrien haver estat llegits per Buñuel a París. L'atenció amb que seguí el muntatge soviètic permet suposar que el *Contrapunt orquestral* li va ser especialment influent.

resulta exemplar des del punt de vista del cinema documental. Tal i com ha consignat Barnouw, aquest fou un dels primers films del gènere que va utilitzar la veu en off com a forma d'adreçar-se a l'espectador. L'historiador del documental consigna el film quan dóna notícia dels inicis de l'ús d'aquest tret estilístic que durant anys ha estat una de les senyals principals del pacte o contracte documental del film amb l'espectador. Escriu Barnouw (1993: 131): "The typical film of advocacy was shot like a silent film, with 'voice-over' narration added. This had almost become the standard documentary form. Even the Spanish Luis Buñuel, associated with surrealism, made a voice-over documentary". La veu en off va adoptar aviat diferents formats:

In the voice-over format, some narrators were characterized but most were abstract voices. Some were calm but most were resonant with authority, and backed by impressive music. These were becoming documentary clichés.

El to utilitzat pel narrador de *Las Hurdes* és singular, això ho ha remarcat tota la recepció crítica i és encara avui extraordinàriament difícil de classificar en una visió actual, quan els espectadors tenim tanta narració televisiva assumida en el nostre horitzó d'expectatives de recepció. La veu narradora ha quedat fixada en els clixés introduïts als anys trenta i que Barnouw consigna. No en el cas, però, de *Tierra sin pan*.

Amb el to de la veu narradora —sardònic, acerb, fred, distant són alguns dels qualificatius que la crítica ha utilitzat per a parlar-ne, com hem vist— el documental de Buñuel introdueix d'entrada un element de profunda discordància amb la jove evolució del documental sonor.

Tant o més que amb les paraules i la informació i contingut que vehiculen, és en l'ús de la veu humana fora de camp que Buñuel introduí, ja en la gènesi del documental de creació, un recurs retòric que després apareixerà com un precedent de noves formulacions cinematogràfiques, tant en el camp del documental com en el del cinema de ficció.

Ens trobem, doncs, de nou en el límit de les fronteres del gènere. Unes fronteres que, als anys setanta, van començar a provocar un altre tipus d'expectatives de recepció per al cinema, en les que *Tierra sin pan* emergí amb una fertilitat nova. L'estudi de la veu humana al cinema va començar a donar senyals i arguments a través de *Cahiers du Cinéma*, on els crítics P. Bonitzer i S. Daney exposaven les bases del que després Chion n'ha anomenat una "théorie du cinéma parlant, en tant que parlant" (1982-1993: 15).

Chion és avui el cap de fila d'aquesta teoria, que "n'a guère été faite" i que ha partit del treball de l'autor en la música electroacústica i de les inferències culturals en els estudis cinematogràfics derivades de Lacan, els estudis de les feministes franceses (les primeres, d'altra banda, a promoure l'edició de textos literaris llegits, pràctica editorial avui bastanta comuna arreu), el cinema de Marguerite Duras i de les primeres idees llençades per Bonitzer i Daney. Chion treballa ara en una ontologia del so que li fa parlar de concepció sonora i rebutjar la idea de banda sonora "pour sa vision dualliste du cinéma" (1992: 9). A les recerques semiòtiques, Chion retreu l'oblit de la veu humana "pour aller *droit au mot*" (la cursiva és textual) i conjumina en les seves anàlisis els punts de vista estètic, tècnic, crític i històric.

El músic i investigador francès està interessat en la veu i el so específics del cinema, "dite également 'hors-champ', d'un personnage sorti de l'image mais qui continue d'être là; ou bien la voix d'un homme que l'on n'a jamais vus mais que l'on s'attend à voir, parce que l'on se situe dans un 'quelque part' contigu par rapport au cadre, et dans le présent de l'action. Ces sons et ces voix qui ne sont *ni tout à fait dedans, ni clairement dehors*" (la cursiva és textual). Segons Chion, aquests seran el so i la veu propis del cinema perquè (1993: 18)

En effet, et pour simplifier, tous les autres cas de figure peuvent avoir été empruntés par le cinéma à des formes dramatiques plus anciennes, même s'il en réalise le 'simulacre': la *voix synchrone* renvoie au théâtre; la *musique du film* à l'opéra, au music-hall, et au mélodrame, etc; et la *voix de commentaire* vient de la lanterne magique, de la projection commentée, qui est un art très ancien.

(La cursiva és textual)

Chion convida així a relacionar el seu camp de treball amb la història del documental. En la història d'aquest gènere, l'evolució del comentari ha tingut un paper de primer ordre, parella a l'evolució tècnica dels equips i de les condicions de producció. A partir del *cinéma vérité* i del *free cinema* a Europa, el documental pren als Estats Units en nom de *direct cinema* i arrenca, foragita, extreu el comentari de la narració audiovisual, deixa només els sons i les veus humanes de la realitat filmada. Així es fa veritat també per al documental que "avec ces voix et ces sons laissés en errance à la surface de l'écran, entre en jeu la puissance du cinéma en tant que tel" (Chion, 1993: 18).

L'altre gran aspecte de la concepció sonora de *Las Hurdes*, en paral·lel al comentari i la veu que el llegeix, és la música, els fragments de la

romàntica simfonia de Brahms per la què Buñuel va ser recriminat i enaltit, com hem pogut veure fins aquí al llarg d'aquest treball. Fou una utilització no prevista de la música al cinema, que no ha passat desapercebuda a Chion (1995: 309).

Pel que aquí més ens interessa, la revisió del paper del comentari en el documental, Chion apel·la a Bonitzer i el seu treball sobre la veu en off, on el crític de *Cahiers du Cinéma* rescata la utilització que en va fer Buñuel a *Tierra sin pan* (Chion, 1993: 148):

Cette voix, on finit par l'entendre. A partir du moment où on l'entend, son discours --qui n'est jamais que celui de la maîtrise-- se trouve menacé, la fonction du commentaire est en défaut, celle du documentaire mise en cause. Ce qui est calculé dans *Las Hurdes* est une mise à l'épreuve radicale de la maîtrise du commentaire, de l'impérialisme, du colonialisme foncier du documentaire.

(La cursiva és textual)

A partir d'aquest raonament i de revisar l'exemple del documental de Buñuel, Bonitzer troba a *Las Hurdes* antecedents de la posada en qüestió i de la nova formulació de la veu al cinema que faran Godard, Bresson, Straub i Duras entre altres. Un altre tret, doncs, del caràcter anticipador d'aquest assaig cinematogràfic.

Així acaba el recorregut per la recepció crítica que *Las Hurdes, tierra sin pan* ha generat durant sis dècades. En els estudis sobre el so, la música i la veu en el cinema, m'he centrat en els treballs de Chion i les seves fonts perquè assumeixen l'herència deixada per aquest documental, malgrat ser poc vist o, sovint, vist en males condicions a causa de l'actuació històrica de la censura o dels efectes de doblatges i versions

no sempre fidels a l'original. Els estudis sobre el so en el cinema són prou joves, d'altra banda, per augurar en aquest sentit una llarga trajectòria al documental de Buñuel en tant que exemple i genealogia.

7.-- Conclusions

La investigació i l'anàlisi dels precedents i del context de la gestació del film, així com de la seva realització i de la seva recepció, tant en els anys trenta com d'aleshores ençà, han permès la verificació d'algunes hipòtesis inicials i la formulació de les conclusions següents:

1.-- *Las Hurdes, Tierra sin pan*, film anarcosurrealista rodat el 1933, és obra d'un equip interdisciplinari que abasta un espectre ideològic d'esquerra no dogmàtic --de tipus anarquista i comunista-- i que treballa en un terreny cultural ample --cinema, fotografia, poesia, periodisme, etnografia, història de l'art. La seva significació anarquista ve determinada per la preeminència que dos dels membres de l'equip, Ramón Acín, productor i co-redactor del comentari, i Rafael Sánchez Ventura, assistent de direcció, tenen dins de l'anarcosindicalisme aragonès de l'època i, per extensió, en l'anàlisi del context polític, social i estètic en què el film es realitza.

Ramón Acín no va ser únicament el mestre anarquista que va proporcionar pressupost a Luis Buñuel per a fer el film gràcies a guanyar la loteria, sinó que és un organitzador i publicista anarquista i, a la vegada, un notable artista gràfic, escultor i pintor. A *Las Hurdes*, és plausible pensar que intervé en la redacció del comentari. Tenia un film surrealista en preparació. Per la seva banda, Rafael Sánchez Ventura és, a més d'organitzador anarquista, un professor universitari i un estudiós de la museologia europea que farà un paper significat en la protecció del patrimoni cultural espanyol durant la guerra civil, ja com a filocomunista.

2.-- *Las Hurdes, Tierra sin pan* s'inclou en la tradició de la configuració de les Hurdes com a metàfora de l'Espanya endarrerida que, als anys 30, amb la proclamació de la república, espera una renovació profunda de les seves estructures político-socials i culturals.

3.-- En tant que metàfora fílmica, *Las Hurdes, Tierra sin pan* forma part del procés d'humanització de la mirada sobre aquesta terra iniciat el 1913 amb el viatge de Miguel de Unamuno, continuat el 1922 amb els viatges de Gregorio Marañón i d'Alfons XIII, i sintetitzat el 1927 en l'estudi de Maurice Legendre. Buñuel dialogarà i s'inspirarà en els resultats d'aquests viatges.

4.-- Amb el viatge d'Alfons XIII es desvetllen dos elements d'ordre primordial per a la caracterització de la mirada moderna, la fotografia i la propaganda. El monarca hi fa una operació mediàtica de propaganda, directament relacionada amb la seva actuació durant la guerra del Marroc i molt especialment en l'anomenat desastre d'Annual, sobre el que hi havia en curs una investigació parlamentària quan el monarca viatja a les Hurdes. La fotografia va acomplir el paper de donar màxima rellevança a la iniciativa reial. A l'hora de fer el seu film, Buñuel compta amb l'impacte que la fotografia d'aquest viatge ha deixat en el lector de premsa, impacte que fou durador perquè per primer cop la imatge de la gent hurdana havia arribat a un gran nombre de persones, que desconeixien el grau de misèria de la societat hurdana.

5.-- La relació del film amb la fotografia és present, també, en la seva configuració en tant que obra surrealista. El film té les seves arrels en el

surrealisme per la presència de Luis Buñuel i Pierre Unik (co-redactor del comentari). La voluntat de xocar, d'impactar l'espectador, queda reflectida d'entrada amb la fotografia d'Eli Lotar, fotògraf no directament vinculat al grup de París però que havia col·laborat en publicacions com *Documents*, de Georges Bataille i Michel Leiris, publicació avui considerada l'exponent de l'anomenat surrealisme dissident, el surrealisme relacionat amb el partit comunista i especialment interessat en l'etnografia.

6.-- El film es va rodar la primavera de 1933, quan la república d'esquerres havia començat a posar en marxa la llei de reforma agrària i, en el terreny social i cultural, quan s'havien construït escoles arreu i quan operaven les Misiones Pedagógicas. El film dialogarà estèticament i políticament tant amb la reforma agrària com amb la imatge del dispositiu cultural d'aquest moment de la república.

7.-- Buñuel i el seu equip van establir un pacte amb la població de les Hurdes Altes, en particular amb les poblacions de Martilandrán i La Aceitunilla. Van pagar els hurdans que van intervenir en el film. Van delimitar una posada en escena en la que el real va ser representat.

A més de la mort d'una cabra en una de les escenes centrals del film --representació que el mateix cineasta va explicar en diverses ocasions i que avui figura en gairebé totes les anàlisis del film-- les escenes més clarament representades són les següents :

-- La nena malalta: un membre de l'equip fa obrir la boca a una nena per mostrar el seu malestar a causa d'una infecció bucal; el comentari diu que al cap de dos dies era morta. La nena no va morir.

-- El ruc atacat per les abelles. Les abelles van ser llançades pel mateix equip contra l'animal mort.

-- El nadó mort al costat de la seva mare que després és traslladat amb un taüt a través del riu cap al cementiri, a uns quants quilòmetres del poble. El nadó no era mort.

La posada en escena es fa evident, a més, en el material descartat del film, que avui conserva la Cinémathèque de Toulouse. En particular, en els plans dels hurdans que esperen el senyal de l'equip per anar cap a la casa on figura que ha mort una criatura. Quan l'equip dóna el senyal de sortida, el grup avança --d'altra banda, cap a una casa on no ha mort ningú.

8.-- El muntatge visual i sonor és una traducció de la mirada surrealista aplicada al real, per l'ús del *collage* i de la juxtaposició, per la densitat narrativa i per la provocació dirigida contra formes del cinema que aleshores començaven a ser dominants en el documental, com ara el documental de viatges exòtics i el noticiari.

El muntatge visual és, a la vegada, traducció i interpretació de la mirada anarquista, per l'ús sistemàtic de la posada en escena de la mort, que el film aplica en diferents moments. Prafrasejant una vella hurdana quan va dir a Pierre Unik que, per a viure millor, caldria que tots els hurdans deixessin aquelles contrades "a cops de pistola", així actua la posada en escena del film. Aquesta posada en escena de la mort es pot veure en les escenes ja esmentades de la mort de la cabra, la mort de la nena malalta, la mort del nadó, la mort del ruc. I es pot veure sobretot en el pla que tanca el film, quan de la vella que resa "per la mort de..." es passa a un pla general de les muntanyes que encerclen les Hurdes. Estem aquí davant d'una proposta de destrucció/mort regeneradora, per a viure en altres condicions.

9.-- En la concepció sonora és fonamental el to de la veu narradora, tal i com ha estat sempre analitzat pels comentaristes i estudiosos del film. Aquest to ha sofert una mutació important en la versió espanyola, feta el 1996. Per la gravetat de la falsificació, cal demanar la retirada d'aquesta versió.

10.-- En el cartró amb què comença, el film es defineix a si mateix com un "assaig cinematogràfic". Sense menystenir la seva pertinença al gènere documental, del que és una de les seves peces majors, convé mantenir la denominació que el mateix Buñuel li va donar. *Las Hurdes, Tierra sin pan* és un assaig cinematogràfic en tant que és un documental subjectiu --fet posat de relleu pel mateix comentari, en primera persona-- i que beu de nombroses fonts per a construir el seu real cinematogràfic. Pren referències dels estudis i les fotografies anteriors, de la tradició plàstica espanyola, de l'expressionisme cinematogràfic i de les tècniques brechtianes. A la manera de l'assaig segons Montaigne, transforma i confon aquestes referències per a crear una obra personal. Aquesta obra personal és també, en bona mesura, una obra autobiogràfica de Buñuel, dels seus temors, records i reflexions sobre les limitacions de l'existència.

11.-- A l'igual que Flaherty, Buñuel va establir una persistent posada en escena. Aquest paral·lelisme permet considerar no sols les actituds de cada cineasta davant el real, com han fet Agel i Barsam, sinó també inserir els dos cineastes en el poderós corrent contemporani que planteja les relacions entre el documental i el cinema de ficció. Les fronteres entre un i altre, així com entre la propaganda i la pretensió d'objectivitat i transparència, han estat col·locades per línies de treball iniciades amb Eisenstein i durant els feixismes i delimitades després de

la Segona Guerra Mundial. La comparació feta en aquesta investigació entre Flaherty i Buñuel vol contribuir a l'estudi de la tradició documental. En aquest sentit, *Las Hurdes* és un film que es troba en una cruïlla decisiva.

La comparació amb *Borinage*, de Joris Ivens, permet incidir en la qualitat anarcosurrealista del film de Buñuel. Mentre que el film holandès pretèn fer creure a l'espectador que participa de la vaga de la pantalla, *Las Hurdes*, *Tierra sin pan* deixa l'espectador sol, lliurat a la seva consciència.

12.-- El film va ser prohibit el desembre de 1933, quan les dretes governaven la república des de les eleccions de novembre i al cap de poc de constituït el govern Lerroux. Va quedar sense sonoritzar. Es va fer una exhibició a Madrid, amb permís especial, la primavera de 1936, després que el Front Popular hagués guanyat les eleccions de febrer.

Per bé que en la major part d'aquest període Buñuel treballa a Filmófono i s'hi guanya força bé la vida, no fa res per sonoritzar el film. El significatiu canvi polític del Bienni Negre i la gran repressió que les esquerres van conèixer, sobretot els anarquistes, permeten pensar que Buñuel es va desinteressar d'un film concebut en part com a mirall cruel de l'eufòria republicana d'esquerres. No s'hi tornarà a interessar fins a la guerra civil i, sobretot, fins a l'exili.

13.-- El film va ser sonoritzat a París el desembre 1937, però no va formar part, en canvi, de la programació cinematogràfica del Pavelló de la República a l'Exposició Internacional d'aquell mateix any. El mateix Buñuel havia estat el responsable de la selecció cinematogràfica, però el seu film es va estrenar fora d'aquest context.

Per a l'estrena internacional, en francès i en anglès, es va incloure una coda en favor de la república, de manera que quedés més explícita la relació del film amb la legitimitat republicana.

És factible concloure que el film no es va exhibir en el Pavelló per la seva forta càrrega anarquista, ja que la representació espanyola havia decidit obviar tota referència o expressió dels anarquistes. La coda afegida a la versió internacional del film encara fa més notori el caràcter incòmode del film amb qualsevol manifestació de l'estat.

14.-- La censura va actuar sobre les còpies en francès i en anglès. De la còpia francesa es van eliminar el pla del mapa d'Europa que situa d'altres focus endarrerits a la manera de les Hurdes (l'Alta Savoia, en el cas de França) i alguns plans de la lluita de galls a La Alberca.

De la còpia anglesa es van eliminar plans de la lluita de galls.

Tot i que hi ha una versió remuntada el 1965 pel mateix Buñuel, que recupera els plans censurats el 1937-1938, les còpies censurades, tant en francès com en anglès, encara circulen i es donen per bones.

15.-- La recepció crítica del film és d'una vivacitat gran, que no decau amb el pas del temps. Any rera any, s'escriuen articles i s'analitzen aspectes del film. La seva fertilitat és extraordinària i s'ha de comptar entre les que donen sentit i significació a la història del cinema. És en el context espanyol on la seva lliçó cinematogràfica i històrica ha quedat més esmorteïda, com una referència llunyana a un temps --els anys 30-- i a una societat --les Hurdes en tant que metàfora d'un passat míser molt recent-- en els que no es vol pensar. Això és especialment evident en el context extra-cinematogràfic. En aquest sentit, el film sembla seguir la sort de la cultura anarquista, una de les menys estudiades en el nostre context.

La recepció crítica ha estudiat i comentat el film des de diferents punts de vista i, sobretot, des de diferents moments culturals. A cada moment cultural, *Las Hurdes* ha donat resposta. Com en un joc de miralls canviants, ha aportat elements de comprensió tant des de l'existencialisme com de l'absurd, com de la revolta dels anys seixanta i setanta; ha aparegut com una nova escriptura del real i com una anticipació de la societat de l'espectacle; com un documental sempre transgressor i com un film etnogràfic que no posa les coses fàcils als etnògrafs; com un film, en definitiva, que afronta la història de la cultura. En els últims anys, en aquesta dècada dels noranta tan centrada en el predomini de l'espectacular, el film torna a aparèixer com a interlocutor per a tots aquells interessats en recuperar l'espectador lúcid, al que el film s'adreça.

Dins dels estudis sobre l'obra de Buñuel, *Las Hurdes* apareix cada vegada més com un film cabdal, la frontissa que permet el joc i el pas des dels seus dos primers films fins a l'etapa mexicana, en particular a partir de *Los olvidados*. El seu tercer film, aquest assaig cinematogràfic que amb lucidesa es planteja els límits i les fronteres entre el real visible i l'inconscient social, va obrir a Buñuel les portes a allò que a l'exili a Nova York definiria com a "documental psicològic". El cineasta no continuaria per aquest camí. Si més no, no ho faria obertament. Potser ho va fer encobertament, potser tots els seus films majors poden ser vistos com la continuació d'aquest documentalisme psicològic, les bases del qual Buñuel va començar a assajar a *Las Hurdes*.

Barcelona, maig de 1997

Annexos

1.-- Fotografies del viatge reial (1922)

4 fotografies d'Alfonso

Font : *Viaje a Las Hurdes. El manuscrito inédito de Gregorio Marañón y las fotografías de la visita de Alfonso XIII.* 1993, Madrid
El País-Aguilar / Fundación Gregorio Marañón
pp. 110, 114, 125, 128

3 pàgines de *El Día Gráfico* (Barcelona) del 25 de juny de 1922

Portada i pàgines centrals

Font: Institut Municipal d'Història, Barcelona







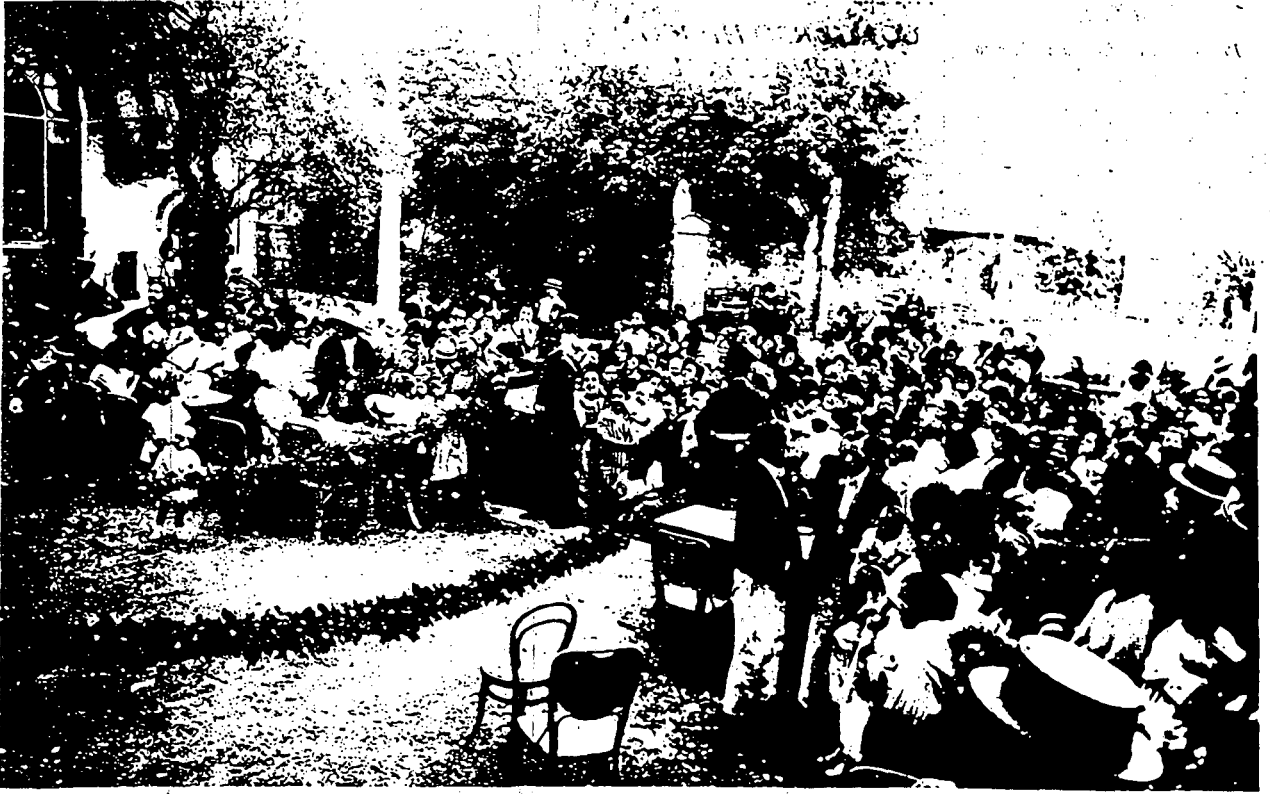


El Día Gráfico



LA VISITA DEL REY A LAS HURDES
Don Alfonso paseando por las calles de Pino Franqueado.

(Fot. Vida.)



BARCELONA: CONCURSO DE BEBÉS, CELEBRADO EN EL TURO PARK

DE LA VISITA DE S. M. A BARCELONA



Don Alfonso XIII, visitando los camiones Bussing y Mercedes, en la Exposición Internacional del Automóvil.

TODAS PARTES



PARIS: Últimas creaciones de la moda, exhibidas en la carrera de Auteil



EL REY EN LAS HURDES

Tipos de las Hurdes bajas.--Don Alfonso al emprender la excursión

(Fot. Vidal)



BARCELONA: Edificio recientemente inaugurado por D. L. Pujol, en la calle de Pelayo, número 7, esquina a la Ronda y plaza de la Universidad, para la agencia exclusiva de venta de MÁQUINAS Y DISCOS ODEÓN-FONÓGRAFA en Cataluña y Baleares. Salón de audición y venta al público.

2. Fotografies de Maurice Legendre (1927)

10 fotografies

Font: *Las Jurdes. Étude de géographie humaine.* 1927

Bordeaux-Paris. École des Hautes Études hispaniques



FIG. 1.

FIG. 1.

Le désert des Bataccas.

Une *regu* très fertile s'étend derrière les arbres du premier plan : cyprès, chênes-verts et chênes-lièges. La pente exposée au nord (à gauche sur la figure), abrupte et sombre, est couverte dans sa partie inférieure d'une épaisse végétation arborescente; dans sa partie moyenne et supérieure, d'un manteau serré de bruyères et de cistes. La pente exposée au midi, douce dans sa partie basse, est plantée d'oliviers, mais les oliviers sont aujourd'hui beaucoup moins nombreux qu'au temps des religieux carmes.



FIG. 5.

FIG. 5.

Le relief jordanien typique.

La photographie est prise entre las Mestas (qui se trouverait à l'arrière-plan et un peu à gauche) et le Cabezo. Elle fait voir les formes adoucies que l'érosion donne au schiste. La pente exposée au nord, celle de droite sur la figure, est toujours plus sombre et plus boisée. Sur la pente exposée au sud, le tapis de bruyères et de cistes a été déchiré par des incendies. Au second plan, dans une partie assez basse de la vallée, mais au-dessus de la zone des inondations, on aperçoit des corrales.



FIG. 8.

FIG. 8.

Un méandre encaissé près de Lalrillar.



FIG. 12.

FIG. 12.

Rio 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.



FIG. 20.

FIG. 20.

Huetre.

Bâti sur deux ravins en pleines Jurdas hautes, ce village est très semblable à un village de Kabylie. Une maison blanche récente fait ressortir le caractère des anciennes maisons noires.



FIG. 26.

FIG. 26.

Une noce à Martinandran.

Les mariés reviennent de Nuñomord (la paroisse). C'est une des rares heures où la vie jurdana s'éclaire d'un sourire.



FIG. 27.

FIG. 27.

L'aire et le cimetière.

A Rio 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.



FIG. 31.

FIG. 31.

Jeunes filles à la Alberca.

Le costume de fête de la sierra de Francia suppose une grande richesse et un goût raffiné, l'un et l'autre depuis longtemps développés, car ce costume remonte à de lointaines générations.



FIG. 37.

FIG. 37.

Vieille goitrense à Martinandion.

Cette femme de plus de 80 ans avait marché la veille toute la journée dans les sentiers pierreux, sous une chaleur écrasante.

FIG. 14.

Un nain à Carabusino.

Ce type est de nature à confirmer la légende: c'est un nain d'un mètre environ de hauteur; mais lorsque nous lui offri-mes quelques sous pour qu'il appelât une de ses chèvres qui eût servi à apprécier sa taille, il se figura que nous voulions acheter la chèvre pour ces quelques sous, et il n'y eut pas moyen de le détromper.



FIG. 14.

3.-- "Tierra sin pan". Versió espanyola del guió (1933-1936)

Portada + 15 fulls mecanografiats

**Font: Archivo Buñuel. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Madrid**

T I E R R A

S I N

P A N

TIERRA SIN PAN

MAPA DE EUROPA

En algunos lugares de Europa existen focos de civilización casi paleolítica. En Hungría, Checoslovaquia, Italia, Francia, España, etc., subsisten núcleos de esta clase de civilización. Escogamos en el mapa de Europa uno de esos lugares: Las Hurdes, en España, a 90 kilómetros de Salamanca, hogar de alta cultura, con su antigua universidad, madre de las ciencias y de las letras. Las Hurdes, eran desconocidas incluso de los españoles, hasta 1922 en que se trazó su primera carretera. Aisladas del mundo por montañas de difícil acceso, los geógrafos y viajeros reconocen que el terreno es impropio para la agricultura y el comercio. Los medios de comunicación consisten en senderos apenas practicables a través de tupidos matorrales de brezo y jara.

PRIMERA IMAGEN

Antes de llegar a Las Hurdes debemos pasar por La Alberca, antigua villa de carácter casi feudal. Todos los habitantes de Las Hurdes eran tributarios de este pueblo.

LA IGLESIA

He ahí la iglesia. Dos calaveras desde sus nichos parecen presidir los destinos de la Alberca.

VISTAS DE CASAS

Las casas, de aspecto medieval, tienen tres pisos y son de una arquitectura nada frecuente en España. La mayor parte lleva en el frontis una inscripción religiosa: "Ave María purísima, sin pecado concebida".

-2-

MUJERES PEINANDOSE

El día de nuestra llegada vemos a muchas mujeres peinarse a la puerta de sus casas, adornadas con sus mejores atavíos. Preguntamos el motivo y nos dicen que vayamos a la plaza en donde una extraña fiesta va a celebrarse.

En la plaza se ha reunido casi todo el pueblo. Los recién casados del año deben arrancar cada uno la cabeza de un gallo. - En 1933, año en que tomamos estas vistas, eran seis.

Se ha tendido una cuerda a través de una calle para colgar el gallo por las patas. Cada jinete, al galope de su cabalgadura, tiene que arrancarle la cabeza.

A pesar de la crueldad de esta escena un prurito de objetividad nos fuerza a mostrarla. El obtener ese trofeo no es cuestión de destreza. Si alguno falla recomienza su empeño las veces que sean necesarias. El caso es que cada uno obtenga una cabeza.

Esta fiesta sanguinaria oculta sin duda un obscuro símbolo — erótico.

Después de pasear triunfalmente la cabeza del gallo por las calles, los jinetes ofrecen al pueblo sendos vasos de vino tinto que vierten de unos grandes jarros de plata del siglo XVI. - También distribuyen obleas a los habitantes.

NIÑO CON MEDALLAS

Entre la gente apercebimos este niño ricamente adornado con medallas de imágenes cristianas. No podemos menos de recordar los amuletos de los pueblos salvajes de Africa o de Oceanía.

- 3 -

CONJUNTO DE LA PLAZA

Abandonamos la Alberca, en donde ahora casi todo el pueblo se ha embriagado, y nos dirigimos hacia las cimas montañosas, a 3,5 kilómetros de la Alberca, desde donde descubrimos todo el panorama de Las Hurdes.

Es aquí el laberinto de montañas en que se hallan diseminadas las 52 aldeas que forman Las Hurdes, con sus 8 mil habitantes. Pero para llegar a esas misérrimas tierras, hace falta descender una abrupta pendiente y atravesar el espléndido valle de Las Batuecas.

Puerta con Joven Mujer.

El valle fue habitado durante cuatro siglos por los Carmelitas, que evangelizaron Las Hurdes.

Actualmente el convento está deshabitado y sólo quedan las ruinas en medio de un paisaje de salvaje belleza. Un monje no quiso abandonar el lugar y vive aquí acompañado de algunos domésticos.

Las Batuecas conservan huellas de una vida prehistórica intensa. En sus cavernas hay dibujos de perfecta ejecución, que representan hombres, cabras y abejas.

Este 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 vegetación es de una gran riqueza: más de 200 especies vegetales crecen aquí libremente. El madroño que, en otros lugares es sólo arbusto, se transforma aquí en espléndido árbol.

Pero a tres kilómetros de este valle paradisíaco, el terreno cambia bruscamente y todo queda invadido por matorrales de brezo y jara.

VIBORAS

Viboras, lagartos y sapos frecuentan estas ruinas.

ARENOL SECO

Una muralla de ocho kilómetros rodea el convento para defenderle de los lobos, osos y jabalíes.

En el recinto formado por la muralla, diseminadas acá y allá, están las ruinas de diez y ocho ermitas cuyo emplazamiento señalan uno o más cipreses.

Cuando los monjes habitaban el convento, cada anacoreta hacía sonar la campana de su ermita a media noche para demostrar así que su espíritu velaba y el prior respondía después con la gruesa campana de la iglesia.

CUMAS CON HURDES

Detrás de esas cumas que todavía pertenecen a las Batuecas, — comienza la "Tierra sin pan".

Las atravesamos y hámos aquí en pleno territorio de Las Hurdes. Estamos en Aceitunilla, pueblito misérrimo, con su escuela de — construcción muy reciente.

VIEJA

Vagando por las callejas sorprendemos la vida cotidiana de sus habitantes.

- 5 -

ARROYO

Las calles que trepan por el flanco de la montaña forman el cauce de pequeños arroyos.

Durante el verano, es la única agua de que disponen en el pueblo. Su lecho de lodo y los detritus animales que arrastra, la convierten en un líquido malsano.

Veán algunas escenas que tomamos al azar de nuestro paseo. El arroyo sirve para todos los usos.

NIÑAS MOJANDO EL PAN

He aquí tres niñas mojando un mendrugo de pan en el agua del arroyo.

El pan hasta hace poco era casi desconocido en las Hurdes. El que comen esas niñas les ha sido dado en la escuela. Generalmente el maestro obliga a los niños a que se coman el pan en su presencia, para evitar que se lo quiten sus padres al llegar a casa.

TOCAN CAMPANILLA

Llamada a la escuela.

ENTRADA A LA CLASE

Estos niños desarrapados reciben la misma enseñanza primaria que los demás niños del mundo.

Los trajes provienen de Andalucía o Extremadura y han sido dados como limosna a los Hurdanos que emigran para la siega durante los meses del verano. Al volver a sus aldeas cambian los trajes por papas.

Están remendados tantas veces que no se llega a descubrir la tela primitiva del traje.

También aquí enseñan a los niños fanáticos que la suma de los ángulos de un triángulo es igual a dos rectos.

Muchos de estos niños son "Pilus". Es decir, niños incluseros de la importante villa de Ciudad Rodrigo. Allí van las hembras hurdanas y legalmente y por una pensión de 15 pesetas mensuales se traen un niño expósito a este infierno. Con esa ínfima suma la madre hurdana hace vivir a toda su familia. Esta industria fue muy floreciente hasta que, hace poco, una ley prohibió este tráfico.

MARQUESA LUIS XIV

¡Contraste! Imagen de la aristocracia junto a la miseria.

CHICO ESCRIBE EN LA PIZARRA

Tomamos al azar un libro que está sobre una mesa. Uno de los mejores alumnos escribe en la pizarra una frase tomada del texto. La moral que se enseña a los pequeños hurdanos no difiere en nada de la que rige nuestro mundo civilizado:

"Respetad los bienes ajenos"

- 7 -

LONG SHOT DE UN VALLE

Estamos en un valle de aspecto acogedor. Vemos algunos árboles frutales, muy escasos en estos lugares, como nogales, cerezos, olivos.

Pero en seguida lo cruzamos para adentrarnos más en Las Hurdes.

He aquí la aldea de MARTINANDRAN, de las más miserables, a orillas del río Jurdano. Eso que parece el caparazón de un animal fabuloso son los tejados del pueblo.

Al entrar en él, nos acoge una tos ronca, que parece brotar de cada casa. La mayor parte de los habitantes están enfermos. Los casos de bocio abundan en Las Hurdes como consecuencia de la falta de cal en las aguas y de la degeneración.

Observen a esta enferma de bocio que cuenta sólo con 32 años.

CALLE CON NIÑA ACOSTADA

Acompañados del alcalde, visitamos al pueblo y nos encontramos con esta niña. Preguntamos qué mal le aqueja y el alcalde nos dice que no lo sabe y que desde hace dos días permanece allí sin moverse. De vez en cuando la oímos gemir débilmente. Uno de mis amigos llega hasta ella y le pide que abra la boca para examinarla. La garganta y las encías están muy inflamadas. Pero no somos médicos y nada podemos hacer. Dos días más tarde supimos que la niña había muerto.

MUJER PELANDO PAPAS

Abramos ahora un capítulo esencial para la vida del hurdanos: la alimentación. ¿De qué se alimentan en este país estéril? Simplemente: de papas y de frijoles.

En los sitios más fértiles crecen algunos olivos, pero generalmente las plagas terminan con el fruto antes de su recolección.

La dieta carnívora se compone exclusivamente de cerdo. Sólo las familias ricas poseen un puerco. Al fin del año lo sacrifican y su carne es devorada en tres días.

La cabra se come tan sólo cuando alguna de ellas se despeña, lo que ocurre a veces en estos escarpados terrenos. Es el animal que mejor se acomoda a un país tan estéril. La leche se reserva para los enfermos graves que toman en ella el pan que los mendigos traen desde muy lejos.

ABEJAS

La principal industria de las Hurdes es la apicultura, pero las colmenas no son propiedad de los hurdanos, sino de los habitantes de la Alberca. Estos las transportan a las Hurdes para que invernen allí, porque el clima es más benigno que en las regiones vecinas. Durante la primavera se llevan las colmenas a Castilla. Además, la miel que produce las Hurdes es amarga.

Nos encontramos con un asno que transporta colmenas llenas de abejas hacia Castilla.

Un poco más tarde, mientras estábamos comiendo, oímos gritos de socorro. Los hurdanos habían atado el burro y una colmena se había caído al suelo que al romperse dejó escapar el enjambre. Este atacó al animal que al debatirse, dejó caer las otras colmenas, quedando en libertad todos los insectos. Una hora después el asno sucumbió a las picaduras. Dos días más tarde volvimos a pasar por el mismo sitio. Un perro devora los restos del burro, mientras los buitres se preparan al banquete.

Un mes antes de nuestra llegada a las Hurdes un hombre y cinco mulas murieron a consecuencia de las picaduras de las abejas.

HOMBRE Y MUJER COMIENDO CEREZAS

Los meses de Mayo y Junio son los más terribles para los hurdanos que habiendo terminado su provisión de papas no tienen nada qué llevarse a la boca. Lo único comestible son las cerezas que el hambre les obliga a comer antes de que maduren. Esto agrava la disentería casi crónica de los hurdanos.

También ésta es la época de las emigraciones. Los hombres todavía válidos que han sido respetados por las fiebres, se van a Castilla y Andalucía a buscar trabajo en la siega.

Encontramos varias caravanas de diez, treinta y más hombres - provistos tan sólo de una cobija. No llevan dinero ni pan, y van muy lejos y a pie en busca de trabajo.

Este año de 1933 sin embargo acababa 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 vimes que volvían días después como se habían ido, sin dinero y sin pan.

-10-

CONSTRUCCION DE UN CAMPO

Llegamos ahora a uno de los puntos más importantes de este reportaje: cómo construyen los hurdeses sus terrenos de labor que les permitirán comer y vivir.

Comienzan por escoger una franja de terreno próxima al río, y la limpian de maleza, ayudados por sus mujeres, parientes y amigos.

Una vez socavado y limpio el terreno, elevan un muro de piedra que colocan sin argamasa, las unas encima de las otras. El muro debe defender la tierra de las grandes avalanchas del río, durante el invierno.

Terminado el muro se van lejos, a la montaña, para recoger tierra vegetal.

Llenen sus sacos con las hojas y raíces descompuestas, que luego transportan a través de escarpados senderos hasta sus huertas. Este trabajo los ocupa durante varias semanas.

La capa de tierra vegetal nunca sobrepasa un espesor de 30 ó 40 centímetros. Los dos primeros años la cosecha es buena, pero pronto vuelve a hacerse estéril la tierra, porque en las Hurdes no hay abonos naturales, por escasear los animales domésticos.

VISTA DE CAMPOS

Todos los campos de labor en forma de largas franjas estrechas están a la orilla del río.

A veces, las crecidas invernales destruyen en diez minutos el trabajo de todo un año.

Un meandro característico del río Eurdano.

Esta familia se dirige al sitio en donde podrán encontrar el abono natural que les hace falta. El más apreciado es el que produce la hoja seca del madroño, arbusto que comienza a escasear y que generalmente crece en las cumbres.

Una vez llegados al sitio elegido, llenan sus sacos con las preciadas hojas.

La víbora es un animal que abunda en estos vericuetos.

Este campesino fue picado por una de ellas pocos días antes, cuando recogía hojas. Todavía puede verse la llaga producida por la mordedura.

La mayoría de las veces la mordedura no es peligrosa, pero son ellos mismos al intentar curarse, los que se infectan, haciéndola mortal en muchas ocasiones.

Una vez terminada la recolección de las hojas, las llevan a su casa y las depositan en el zaguán. Sobre ellas se acostarán los animales y al cabo de algunos meses se habrán convertido en abono con la colaboración excrementicia de las personas.

He aquí la casa del alcalde de Fragosa.

Al trasponer la puerta camina sobre el lecho de hojas cuyos similares se encuentran en todas las viviendas del pueblo.

Estamos en el interior de una casa. Los utensilios son escasos y de lo más rudimentario. No usan tenedores ni cuchillos.

La azada es el único instrumento de labor. No existen las armas de fuego.

El humo sale por donde puede, pues no hay chimeneas ni ventanas.

VISTA DE UN CAUCE SECO

En el mes de Junio el río Hurdana queda casi completamente seco; su cauce se ha convertido en charcos de agua estancada.

En ellos pululan las larvas del mosquito anopheles, transmisor del paludismo, que constituye la enfermedad endémica de la región.

Todos los hurdanos son palúdicos. Nuestro guía toma un poco de agua de un charco que está llena de larvas de mosquito. Pero no todas son de anopheles.

La larva sube a la superficie del agua para respirar. Si su diminuto cuerpo queda paralelo a la superficie, es una larva de anopheles. Y si se detiene perpendicularmente es una larva de Culex, mosquito inofensivo.

Los anopheles adultos se encuentran en todas las casas y son fácilmente identificables por su posición de descanso, que es perpendicular a la pared.

HOMBRE CON TEMBLORES

He ahí el resultado de la picadura del anopheles: un hombre con fiebre, junto a la puerta de su casa.

Nos encontramos a muchos enfermos por las calles.

Una enferma acostada en el balcón. Dentro de su miseria, la imagen encierra una cierta poesía.

Los balcones son raros en las Hurdes.

Los enanos y los cretinos, en cambio, son numerosos.

Generalmente sus familias los destinan al cuidado de las cabras. Al encontrarnos con ellos, o bien huyen, o nos atacaban a pedradas.

Esta degeneración proviene entre otras causas, del hambre, de las enfermedades y del incesto, pues todos los miembros de una familia duermen en la misma habitación.

El más pequeño de esos degenerados tiene 25 años.

El realismo de un Zurbarán o de un Rivera, queda por debajo de esa triste realidad.

- 14 -

CASA CON GENTE EN LA PUERTA

Un día vimos un grupo de gente frente a una casa: un niño acababa de morir!

Nos explicaron las dificultades que encierra el enterrar, pues en el pueblo no hay cementerio.

El niño tenía que ser transportado al cementerio de Huilacoma y nos decidimos a seguir el despejo.

MUJERES QUE SUBEN

El cuerpo fue depositado en una especie de vacía, y conducido a través de los matorrales hacia el cementerio, distante a varias horas del pueblo. Si el muerto es un adulto, se ata su cuerpo a una escalera, que hace la vez de perihuelas.

He aquí el paso de un río con el cadáver.

- 15 -

CEMENTERIO

Un cementerio hurdano. El emplazamiento de las tumbas está marcado por una cruz o un trozo de madera.

Lo único lujoso que encontramos en este país de miseria y dolor, es la iglesia. Esta se halla situada en una de las más pobres aldeas.

Estamos en el interior de una casa hurdana, y no de las peores. La familia se compone del padre, la hija, la nuera y sus dos niños.

Como la mayoría de sus vecinos, viven todos en la misma pieza. Sin embargo, esta vivienda, algo más confortable, consta de dos piezas: cocina y dormitorio. Por excepción, hay una cama.

El papel recortado que decora el muro y el alineamiento de las cacerolas indica una cierta preocupación, llámémosla "artística", cosa rara en Las Hurdes.

Cuando llega la noche una vieja recorre las calles. Agita una campana y salmodia una oración.

Los hurdanos se acuestan vestidos durante el invierno. Los trajes les duran indefinidamente, pues los van remendando a medida que se destruyen.

Las palabras que le oímos a esa mujer son las siguientes: "Nada puede alentar más nuestra alma, que el pensar siempre en la muerte. Rezad un Ave María por el alma de X."

Después de dos meses de estancia en Las Hurdes abandonamos el país.

4.-- "Chez le Sultan des Hurdès", de Pierre Unik i fotos d'Eli Lotar

Font: *Vu*, març de 1935, n° 291

Centre Georges Pompidou, Paris

A DIX HEURES DE PARIS



Une femme malade se repose sur un materon de branches d'arbres.
PAR PIERRE UNIK

IIth

CHEZ LE SULTAN DES HURDES

TERRE INCONNUE, PEUPLADE ÉTRANGE

P 1918, en 1922, une mission sanitaire visita les Hurdes et s'aperçut qu'on y mourait un peu trop (mortalité dépassant 50 pour 1.000, d'après le docteur Marañón). On a pris quelques mesures d'hygiène, on a fait une route, quelques écoles et des églises en plus grand nombre que les écoles. On a aussi bâti trois factorias. Chacune abrite un poste de gardes civils et un médecin. Cela représente un médecin pour douze à quinze villages ; il a parfois trois heures à marcher par des sentiers difficiles pour atteindre un village. L'on croit facilement que, malgré un dévouement souvent admirable, le médecin ne puisse faire que peu de choses dans de pareilles conditions.

Si la mortalité, surtout infantile, reste effroyable, elle a cependant diminué. Mais les ressources n'augmentent pas, et si l'on meurt moins aux Hurdes, l'on n'y vit pas mieux qu'auparavant. Il est vrai que les enfants ont la consolation d'apprendre dans les écoles, là où il en existe, que leurs ancêtres ont chassé les Maures et reconquis l'Espagne au Christ, ce qui d'ailleurs est peut-être inexact, car on pense que les ancêtres des Hurdans étaient des Maures fuyant la reconquête, des Juifs et des hors la loi. Il est vrai aussi que la route, en donnant accès à des étrangers, ouvert aux Hurdans une perspective sur le monde extérieur, leur faisant connaître l'existence d'hommes qui ont des vêtements faits de trois ou quatre pièces, et non de cinquante pièces comme les leurs.

Le premier jour que Louis Buñuel, venu pour tourner un film documentaire, pénétra dans la vallée du rio de Fragona, il était seul avec Vicente, valet du

médecin de Nubaustral, qui lui servait de guide. A l'entrée de Martindran, 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 Martindran pour travailler avec les appareils de prise de vues. Le paysage est d'une grande austérité. Les croupes entre lesquelles serpente le rio de Fragona sont recouvertes par la bruyère et les corolles blanches des jarats (teista). De loin en loin, de grandes plaies noires ; des étendues de bruyères et de cistes ont été incendiées pour donner par la suite aux chèvres des prairies pour paître. Cependant, par endroits, entre les méandres du torrent et le sentier qui épouse fidèlement toutes ses sinuosités, des champs minuscules s'élevaient eux aussi comme le chemin selon les caprices du torrent. L'existence de ces champs représente une somme d'efforts incalculables, ils ont été créés motte par motte. Le Hurdans a dû aller chercher la terre cultivable à des kilomètres, et la transporter sur après sac sur ses épaules. La terre a été étendue sur le roc en épaisseur infime. Cette précieuse et misérable couche de terre, il faut la protéger contre la suavagerie du torrent qui, l'hiver venu, peut tout emporter — et pourtant la proximité du cours d'eau est indispensable pour l'irrigation — contre la sauvagerie des sangliers et des loups. Aussi le paysan doit-il aller chercher dans la montagne les pierres qu'il entassera pour murer son champ. Ensuite il faudra rendre cette terre transplantée capable de fournir sa ration de pommes de terre ou de haricots. Les femmes errent pieds nus dans la broussaille pour arracher les tiges de jarats qu'on étendra à même le sol de la maison. Là, aidée par les chèvres ou le fuchon, la famille suillera, décomposera peu à peu tiges et feuilles qui

tourneront par former un fumier de piètre qualité. Amendé dans le champ, ce fumier familial permettra à la parcelle de terre de ne pas laisser mourir de faim celui qui l'aura construite. Ce labeur écrasant, qui souvent se poursuit la nuit, est quelquefois réduit à rien par une crue hivernale qui dévaste tout, ou par les bêtes, ou par la sécheresse. Parfois un hiver maigrichon s'élève dans le champ nu, et donne sa progéniture d'herbes quand la maladie le laisse faire. On trouve sous des noyers et des châtaigniers

Est-ce une usine de produits chimiques qui a entassé là-bas ses blocs de matériaux ? On dirait aussi une carapace abandonnée dans la montagne par un animal fabuleux. On me dit que c'est un village. De fait, en approchant la carapace se sillonne de rides, des compartiments se dessinent. Martindran, noir et gris, est en train de se dessécher sous un soleil mythique. Rien ne saute de cet amas charbonneux, les maisons sont serrées l'une contre l'autre, comme pour mieux résister ensemble aux cataclysmes, chacune est semblable à l'autre comme un atome identique de misère, et l'on n'a pas perdu de place, certes. Autour, les montagnes sont vides, vides d'ombre, de ce qu'on appelle ailleurs beauté, vides de vie. Mais, dans le village, la vie est pressée, serrée, drue ; les grosses en loques se marchent dessus, les lamentables seins des femmes continuellement sortis pour la tétée, se touchent presque ; entre les guenilles le soleil n'a pas sa place. Et la foule muable nous assaille.

Nous sommes « les ingénieurs ». Sans doute sommes-nous venus voir s'il y avait des mines à prospecter. Seuls quelques-uns qui sont sortis des Hurdes et ont déjà vu des photographes font un rapprochement. Ils essaient 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 Hurdans se sent infériorisé à jamais.

La maison est construite entièrement en schiste : des pierres posées l'une sur l'autre, parfois jointes avec de la boue, quelques poutres de bois soutenant le toit toujours d'un seul versant et fait de plaques de schiste plus minces. Pas de fenêtres, sauf exception. En quelques jours la maison est bâtie, elle dépasse rarement 1 mètre 80 de haut. Elle n'abrite que le père, la mère, les enfants, les animaux. Dès qu'un enfant se marie, on élève une nouvelle maison pour le ménage.

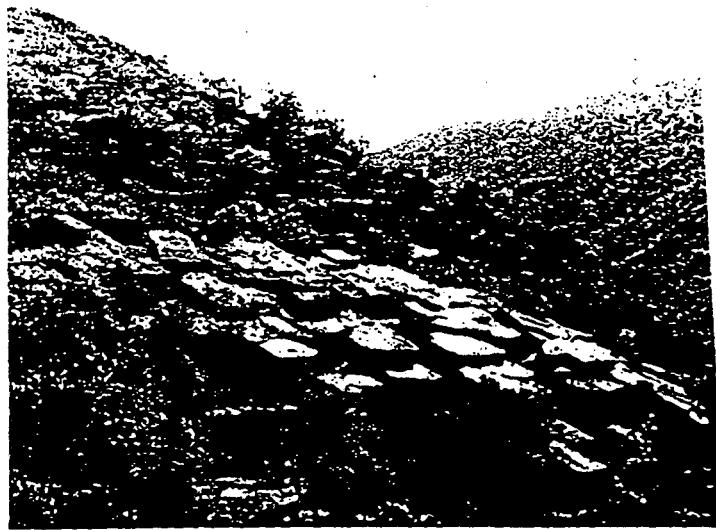
L'Alcade de Martinandran nous fait pénétrer chez lui. Nous entrons en nous baissant, nous suivons un boyau obscur qui s'élargit pour finir en une petite pièce où des braves dorment entre des pierres, la cuisine. La fumée monte, s'infiltre par les plaques d'ardoise du toit pour s'échapper. L'air n'arrive de nulle part. Au mur, quelques ustensiles : une ou deux casseroles, deux ou trois pots, quelques assiettes en terre, c'est tout. Murs nus, enfumés, à terre le fumier de jarats et de fougères.

Nous demandons à l'Alcade où ils couchent, lui et les siens. Il s'étonne de cette question bizarre, il montre le sol et fait un geste circulaire. Il y a tout de même un lit pour une personne : contre le mur du boyau posé sur deux bouts de bois, une planche sur laquelle une mince couverture se recroqueville. C'est

Est-ce une usine de produits chimiques qui a entassés les blocs de matériaux ? On dirait tous les carreaux abandonnés dans le montagne par un animal fabuleux. Mais c'est un village des Hurdes.

Photos tirées du film de Luis Buñuel sur les Hurdes (opérateur : Elí Lotar)

L'heure est venue de commencer le classe.



tout, en fait d'ameublement : pas de table, rien pour servir des effets, pas le moindre « objet d'art ». Nous savons de l'ère lenteur du fumier et de la fumée. Ou se poser dans pareil pourrisson ? Mais on s'assour, ou se réugier une minute dans ce village ? Inutile de chercher un endroit propre. Le grouillement a repris possession de nous.

Le soleil implacable, l'eau croupie suintant d'excréments et d'ordures dans laquelle farfouillent les gosses, et le flot criard des paroles s'échappant de ces visages hâves, fiévreux, sans race et sans grâce, et tous ces hoütes et tous ces yeux aveugles. « Regardez nos enfants, ils n'ont pas à manger, ils sont malades. » « Faites-nous quitter cette terre de malheur. Cette terre infâme. » Une vieille, des larmes de colère dans la voix : « Il faudrait nous arracher tous d'ici à coups de pistolet. » Dominant ce tumulte, une toux continue que nous fait nous retourner à chaque instant, une toux rauque que l'été n'apaisera pas. Une jeune fille rit sans cesse. Elle amuse un bébé qu'elle tient dans ses bras ; son petit frère, sans doute. Elle n'est pas dépourvue d'une certaine grâce, mais elle doit être un peu idiote. Je lui donne quatorze ans. Et puis voici qu'elle sort des seins gonflés qu'elle tend à l'enfant en riant de plus belle ; on dirait qu'elle est enchanlée d'avoir réussi une excellente farce.

Nous quittons Martinandran, le Sultan nous accompagne un bout de chemin. Celui qu'on désigne ainsi est l'homme le plus intelligent des Hurdes, à ce qu'il paraît. Il a plus de soixante-dix ans et trois femmes qui habitent toutes les trois ensemble avec lui et dont il a quelques enfants. Cette polygamie n'empêche pas le Sultan de jouir d'une grande autorité morale aux Hurdes. Il sait lire, il a quelques vues rationnelles sur le monde extérieur, et sur les femmes et leur rôle dans la société des idées très orientales. Il nous raconte qu'un jour l'évêque de Coria dont dépendent les Hurdes au point de vue religieux le fit appeler. L'évêque lui expliqua que son genre de vie n'était pas conforme à l'enseignement du Christ, et que cet exemple n'était pas de nature à édifier la population. Il eut beau lui représenter le scandale et le menacer temporairement et spirituellement, le vicarillard préféra garder ses trois femmes et perdre le paradis. Il revint tristement au village qui lui conserva toute son estime : le Sultan de Martinandran avait vaincu l'évêque de Coria.

Soudain un petit être sort d'un fourré et se saure

est mélancolique, amer, très inférieur à celui que les mêmes abeilles donneront un peu plus tard sans de si tristes dieux, et avec lequel on fera du tonner. Les ruches sont très primitives. Elles sont faites de cylindres de liège maintenus par de grands clous de bois. On les voit des Hurdes au crépuscule, elles font ainsi le voyage de nuit, aux heures où les abeilles sont engourdis.

Un blasphème, un bruit de chute. L'âne vient de glisser sur une pierre. Sa charge était sans doute mal arrimée, une des ruches se détache et tombe brutalement contre le roc. Les deux hommes se précipitent. Trop tard, la ruche s'est fendue sous le choc, les abeilles, dérangées de leur torpéur, sortent en nuage compact. Les Hurdaux essaient d'ennuier l'âne qui ne comprend pas, puis se sauvent avant que d'être enveloppés. La bête s'est esquivée une patte, toute la ruche est sur elle. Elle doit être très vieille, car ses saccades sans les aiguillons ne sont pas très énergiques ; ses pattes fléchissent, sa tête couverte de grappes vivantes va de droite et de gauche. L'un de nous l'abat d'un coup de revolver, un second coup met fin à ses soubresauts. Les piqures ont gonflé le corps qu'étoient deux décolorées roses.

La nuit passe. A l'aube, des dizaines de vautours sont en train de nettoyer le cadavre, le squelette sera bientôt nu. Un affreux petit corbeau et un chien revenu à l'état sauvage les aident dans ce travail de purification. Au-dessus du carnage, le ciel blanchâtre est peuplé de l'admirable vol brun des rapaces qui s'élèvent avec puissance et majesté de leurs repaires rocheux.

Malgré le nivellement imposé aux plus pauvres ha-maux des Hurdes par une communauté de misère et de privations, ils réussissent à garder une certaine individualité d'aspect, qui s'accroît lorsqu'on se niche quotidiennement à leur vie. Ainsi sur Cabezo circulent un air plus frais, une lumière de sommets ; il semble qu'on peut y vivre tout de même et que l'angoisse s'y fait moins pesante. Martinandran et Fragoza se distinguent à peine de la rocaillon dont ils semblent une excroissance. Leur ressemblance, à quelque distance, avec un amas d'excréments chimiques continue de m'obséder. Et Gasco semble un fortin silencieux, où les êtres se sont retranchés farouchement dans des maisons qui sortent du roc sans solution de continuité. L'impression de sauvagerie, de folie agressive très

particulière au Gasco lui donne un visage d'énigme. Tout au contraire, Cerzal (le Cervisier), plus bas dans la même vallée, est empreint d'une douceur tranquille.

Le plus vivant, le plus divers aussi dans ses aspects des villages où nous avons séjourné est sans doute Aceitunilla, malgré son extrême pauvreté. Un gros bouquet d'oliviers, puis une école blanche le précèdent ; ses maisons s'étagent sur la pente, séparées par des tentes surdardes ; les rues, qui grimpent terriblement. Dans une de ces ruelles, une vieille aveugle, vraiment repoussante, nous tend une main décharnée en balbutiant : « Ayez pitié... etc. » Les haillons de cette aveugle atteignent un tel degré de tragique que nous pensions qu'elle doit être parmi les plus pauvres du pays. Plus loin, une surprise. Une jolie fille très blonde, fraîche, les yeux rieurs, les lèvres appétissantes, tout à fait nordique. Spontanément, nous la surnommâmes la Suédoise. Elle tient sous son bras un chevron. Au sein d'une maison, elle le tue, puis arrache la peau avec déstérité, en gisant à nos questions, cependant qu'un chien lappe goulument le sol sanglant. Nous apprenons qu'Isabel Azabal, la Suédoise, est la fille du plus riche habitant d'Aceitunilla : Ronn douze, qui continue de fructifier par l'usage. Nous savons aussi qu'elle est la petite-fille de la vieille mendicant aveugle, qui se trouva être la laventable 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 pilus.

La mendicité occupe une portion appréciable de la sphère d'activité des Hurdaux. Quand d'attonnant à cela ? Le labour (formidable que le Hurdaux consacre à son champ — il est peu d'hommes aussi travailleurs — ne le garde pas d'une sous-alimentation) est un régime constant. Des pommes de terre, des haricots, des châtaignes en quantité insuffisante, voilà, toute l'année, sa nourriture. Encore, en mai et juin, ces aliments font-ils défaut, il doit se rabattre sur les cerises ! Le plus souvent, comme la ration d'huile qu'il faudrait pour assaisonner cette viande. La viande ? Ceux qui possèdent une chèvre ou un cochon en mangent pendant trois jours, l'année où on tue la bête. Le pain ? Il est si rare qu'on le réserve pour les malades, comme médicament. La faim a fait du Hurdaux un homme dimanté affaibli, pour qui le travail est une souffrance physique, quand encore il a la force de travailler. Mendier, c'est souvent l'unique solution qui s'offre à lui.

Les mendicants « en vont, quelquefois avec leur famille, traîner sur les routes des provinces voisines, où ils ont au moins la chance de manger plus sûrement que chez eux. 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 mendicants sont les banquiers. Ils tiennent ainsi sous leur coupe leurs emprunteurs à qui ils prêtent à des taux qui atteignent parfois cinquante pour cent. Le père de notre « Suédoise » 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 l'usure.

Qu'est-ce qu'un pilu ? Un pilu est un enfant abandonné, recueilli par une famille hurdana. Aux hospices de Ciudad-Rodríguez de Plasencia, à proximité des Hurdes, les mères de famille allaient chercher des enfants abandonnés et les élevaient moyennant une maigre rétribution qui aidait cependant la famille à végéter. Ces épaves du hasard devenaient à leur tour prisonnières des infernales conditions d'existence des Hurdes. Les mères les seignaient du mieux qu'elles pouvaient, négligeant parfois leurs propres enfants au bénéfice du nouveau venu. Cette industrie a prospéré jusqu'à ces dernières années. Il y a environ dix ans qu'elle a été interdite à la suite des abus qu'elle provoquait : des mères laissaient mourir leur enfant pour se consacrer à leur pilu, ou bien continuant de toucher une pension pour un pilu mort depuis longtemps. La pension, de dix à quinze pesetas (vient à trente francs) par mois, devait faire vivre toute la famille. Il est plus facile de se représenter la variété d'origines que l'élevage des pilus a introduit dans la population hurdana. A Aceitunilla, une bonne partie de la population adolescente et adulte est composée de pilus ou de descendants de pilus ; une grande diversité de types se fait jour sous la dégradation des traits. Sans parler de la Suédoise, quelques femmes semblent sorties d'un village russe, d'autres accusent un type négroïde, les visages mongols ne sont pas rares à côté de visages purement castillans ou andalous.

Le nom de famille de tous les pilus d'Accitunilla est Iglesia. Deux pilus de vingt ans, qui nous demandent du tabac dont ils sont privés, nous confient leur amertume : « A quoi bon nous avoir mis au monde, pour nous laisser échouer dans cet enfer ? » Mais pourquoi ne partent-ils pas ? Ils sont jeunes, ils pourraient se refaire ailleurs une vie meilleure. Ici nous touchons à un caractère déroutant de la vie hurdana : l'attachement des habitants, natis ou pilus, à une terre impossible, rebelle, impitoyable. J'ai déjà rapporté les plaintes de ces gens qui demandent qu'on les sorte d'un pays maudit. A Accitunilla même, une vieille nous avouait que l'âge seul la retenait : « Si j'avais dix ans de moins, disait-elle, je m'enfuirais seule sur la route. J'arriverais peut-être bien à un cimetière. » Et pourtant, ils sont tenus au sol comme limaille de fer à l'aimant. L'émigration n'est pas inconnue aux Hurdes. Sans parler de l'émigration saisonnière qui pousse les hommes affamés à travailler à la moisson, pour un gain dérisoire, en Castille ou en Extrémadure, sans parler de l'émigration temporaire des mendiants, il est quelques Hurdanos qui ne reculent pas devant l'exil. Mais, si loin qu'ils soient allés, il est presque sans exemple qu'ils ne soient pas revenus achever leurs jours au pays. Certains ont travaillé au percement du Canal de Panama, d'autres ont vécu au Maroc, tous sont revenus croquer aux Hurdes, aussi

pas de cimetière. Les cadavres sont transportés jusqu'au village le plus proche pourvu d'un cimetière. En hiver, ce genre de transport est souvent rendu difficile, à travers la montagne et les crues des torrents. Nous avons une fois rencontré un homme qui portait ainsi d'un village à l'autre un enfant mort ; le fossoyeur l'accompagnait. Le cadavre était dans une petite auge que l'homme tenait sur son épaule. Le cimetière est à l'écart du village, en pleine broussaille. Nous y avons suivi les deux Hurdanos et leur fardeau. D'un côté le cimetière civil où sont enterrés ceux qui n'ont pas reçu le baptême — ils sont nombreux — de l'autre le cimetière religieux : un enclos grand comme un salon, envahi par les herbes. Au milieu une croix de bois, c'est tout. Nous cherchons à distinguer les tombes, mais elles ne sont pas surélevées. On creuse seulement une fosse, et la terre une fois rejetée sur le cadavre, plus rien ne signale l'emplacement qu'un simple petit bout de bois de quelques centimètres placé à la tête, parfois une petite croix de mêmes dimensions. Après peu de temps, ce signal minuscule finit par disparaître, on s'en remet à la mémoire. Ainsi le fossoyeur, après s'être orienté, désignait un coin de terre : « Ici, c'est

une anémie qui ne laisse plus à l'organisme qu'une résistance tout à fait minime. Depuis 1922, des efforts ont été faits pour la destruction des larves d'anophèles, la mortalité a baissé, mais la proportion est encore effrayante. Et le pays est toujours à la merci d'une épidémie. Il ne faut pas craindre de dire, même, que si l'on n'apporte pas à bref délai de solution au problème du peuplement, l'épidémie reste le seul moyen, avec l'émigration, d'arrêter le surpeuplement. Nous avons vu le caractère illusoire de l'émigration spontanée, qui reste exceptionnelle et temporaire. Les épidémies, jusqu'à présent, rétablissaient un équilibre tout relatif. Aujourd'hui, les Hurdes sont saturées, elles ne peuvent nourrir plus d'individus. Les pouvoirs publics organiseront-ils sérieusement l'émigration ? Ou attendront-ils la prochaine épidémie ?

Les solutions imaginaires à des problèmes réels sont inutiles, sauf quand au contentement intellectuel de qui les propose. Or, toute solution inapplicable dans les conditions actuellement données est imaginaire, si l'on n'envisage pas que celles-ci puissent être changées dans un délai plus ou moins bref. Aussi ne proposerai-je pas « ma » solution au problème posé par la vie de la population hurdana, qui est celui de l'adaptation radicale à un mode de vie auquel nul ne pourrait s'adapter, de huit mille êtres humains qui s'en doivent pas moins continuer à vivre selon ce mode.

Il s'agit d'une terre peuplée par hasard, par erreur. Car ce qui faisait qu'elle n'était pas peuplée, sa stérilité et sa difficulté d'accès, c'est cela même qui, à un moment de l'histoire, conduisit des hommes qui fuyaient la société à s'y réfugier. Ils étaient sûrs que personne ne viendrait leur disputer un sol ingrat et si bien défendu naturellement, ces Juifs humes, ces Arabes dépossédés, ces envahisseurs déchaînés qui ont fait pocher pour le malheur de leurs descendants. Ils sont restés prisonniers. Ce qui devait n'être qu'un stade transitoire de leur existence de provinciaux a duré quatre siècles pour leur postérité. Le refuge provisoire est devenu patrie. Des cabanes humes à abriter les bergers pendant les nuits de la belle saison sont devenues les logis de toute la vie. L'éphémère s'est cristallisé en durable, sans changer d'aspect.

Il ne s'agit pas d'une peuplade primitive, demeurée à un stade inférieur de civilisation. Il s'agit d'êtres déjà civilisés, déçus, déçus, mais, que les conditions géographiques et l'isolement ont dégradés, que la misère a farouchement ravahés. Ils ont des vêtements d'Européens, mais réduits à l'état de guenilles incommodes, ils ont minuscules quelques écoles, mais qui ne peuvent que leur donner conscience de leur indignité et non les moyens de la surmonter. Ils se rendent compte aujourd'hui de leur infériorité et ils en souffrent.

On a parlé de transformer une grande partie des Hurdes en une vaste pinède. Mais la réalisation de ce projet coûteux et peut-être chimérique demanderait des années. Et en attendant ?... Il semble d'ailleurs avoir été abandonné. Organiser l'émigration en masse ? Les émigrants se heurteraient partout au chômage ; une loi récente restreint au contraire considérablement, en Espagne, les possibilités de travailler hors de son village ou de sa ville. On a parlé aussi avec quelque emphase de l'œuvre de « sauvetage » entreprise dans cette contrée. Le service sanitaire, les médecins : c'est quelque chose. Des écoles laïques, des écoles ? Une chanson me revient, que vous connaissez de fraîche date : « Vous qui voulez nous apprendre à bien vivre... » Les Hurdanos n'ont pas le droit de cultiver le tabac, qui, par une extraordinaire exception, réussirait assez bien sur leur terre et leur rapporterait quelques bénéfices. Ils sont astreints à l'impôt direct et indirect et au service militaire. Il est vrai que leur faible constitution interdit à la plupart d'eux de remplir ce dernier devoir. P. U.



Certains villages n'ont pas de cimetière. Nous avons une fois rencontré un homme qui portait ainsi d'un village à l'autre un enfant mort.

Soudain une surprise. Une jolie fille très blonde, fraîche, les yeux rieurs, tout à fait nordique.

misérables qu'avant. Nous avons rencontré un habitant d'Accitunilla qui avait travaillé à Verdun quatre mois et traversé Paris. Il ne put nous dire pourquoi il était revenu.

Il existe une taverne à Accitunilla. En se serrant, on peut y tenir à sept ou huit. Quand nous y passâmes, quelques hommes discutaient sérieusement, debout. Ils ne buvaient pas, les paroles leur tenaient lieu d'alcool. Car, dans la taverne d'Accitunilla, il n'y a rien à boire.

L'homme, dit-on, se distingue essentiellement de l'animal par la fabrication systématique d'outils qui suppléent à sa faiblesse physique, et par la coutume de donner aux morts des sépultures solennelles. Acceptons par commodité cette définition, aussi peu précise que peuvent l'être toutes les définitions de ce genre qui tentent de dresser entre l'homme et l'animal une factice barrière. Nous voyons que des Hurdanos en sont, à ce double point de vue, restés à l'enfance de l'art.

En ce qui concerne la sépulture, certains villages n'ont

mun père ; puis un autre : « Ici, ça doit être mon père ». Dans tout le cimetière il ne restait plus que cinq ou six morceaux de bois, des morts fraîches.

Près de l'entrée, une cahute, dont nous posâmes la porte. Au milieu une table de bois creusée d'une rigole : la chambre aux autopsies. A terre, une calé-hasse. « C'est un homme qui s'est tué dans la montagne, il y a quelques jours. » La calé-hasse qu'il portait a été oubliée là, après l'autopsie.

A la faim chronique, à l'absence d'hygiène, aux mariages précoces et consanguins, pour ne citer que ces causes de dégénérescence, s'ajoute le paludisme, dont on peut dire sans exagérer que presque tous les Hurdanos sont atteints. Cette maladie se transmet par la piqûre d'un moustique, l'anophèle, dont la larve se développe dans les flaques détrempées en été dans le lit des cours d'eau. Outre les accès de fièvre et des complications souvent mortelles, le paludisme entraîne



5.-- Conferència de L. Buñuel a la Universitat de Columbia (1941)

Font: Luis Buñuel. *Le Christ à cran d'arrêt: Oeuvres littéraires*
1995, Paris. Plon. pp. 243-252

Terre sans pain *

Avant de projeter devant vous le film qui est l'objet de cette réunion, je voudrais dire quelques mots d'explication sur certains aspects du pays que vous allez visiter et qui soit ne sont pas dans le film, soit n'y sont que sommairement indiqués.

Mon intention, en réalisant cette œuvre, fut de transcrire les faits que m'offrait la réalité d'une façon objective, sans essayer de les interpréter, et encore moins d'inventer. Si j'ai été avec mes amis dans cet incroyable pays, c'est que j'étais attiré par son intense force dramatique, par sa terrible poésie. Le peu que j'en connaissais par mes lectures m'avait ému, je savais que depuis des siècles, des êtres humains luttent dans cette région contre un milieu naturel hostile et qu'ils le faisaient sans espoir de parvenir à le vaincre. Tant les voyageurs que les géographes se trouvaient d'accord pour le qualifier d'inhabitable.

Et cependant le climat y est doux, l'eau abondante, la végétation s'étend partout. Mais le climat, l'eau, la végétation, la terre semblent vouloir étrangler la vie humaine au lieu de la favoriser. S'il y a des abeilles qui font du miel, celui-ci est immangeable, car il est amer. Si les eaux sont pures, elles sont également nocives, précisément à cause de leur pureté, car elles sont dépourvues des sels minéraux essentiels. Elles servent en revanche de berceau au terrible moustique anophèle. Tous les habitants de la région souffrent du paludisme.

* Titre original de cet exposé : *Land without bread.* (N.d.T.)

Enonçons le nom de ce pays. Il s'appelle Las Hurdes et se trouve à l'ouest de l'Espagne, tout près de la frontière portugaise.

Il n'y a pas très longtemps encore, Las Hurdes étaient coupées du reste du monde par de grandes et labyrinthiques montagnes, accessibles aux seuls alpinistes, au moins pour les relations humaines. Il n'y avait pas de moyens de communication avec l'extérieur ni entre les villages de l'intérieur. La première condition requise pour que les hommes tracent un chemin est que celui-ci conduise quelque part. Eh bien Las Hurdes ne conduisent nulle part. C'est un pays isolé, en marge de toute sollicitude humaine. Il est non seulement hostile à l'homme mais rebelle à son passage.

Il existe aujourd'hui une route qui traverse la partie basse du pays; on a ouvert des écoles. Mais les villages des hautes terres sont toujours aussi isolés qu'autrefois.

Pour montrer à quel point l'isolement des villages de Las Hurdes est extrême, je citerai le cas d'un de ses habitants, qui nous a dit que cela faisait vingt ans qu'il n'avait pas vu une de ses filles mariée avec un habitant d'un village voisin. Les deux villages en question n'étaient distants que de dix kilomètres. Mais il fallait plusieurs heures de marche dans le maquis, par des sentiers escarpés, pour aller la voir, et l'habitant de Las Hurdes doit employer tout son temps, toute son énergie au dur travail quotidien sur une terre qui lui donne à peine le pain dont il a besoin.

Las Hurdes étaient inconnues de la plupart des Espagnols avant 1922. Elles reçurent une certaine publicité, qui leur attira l'attention publique, du voyage que fit alors dans la région l'ex-roi d'Espagne Alphonse XIII. Il fut dit aussitôt que l'existence d'un tel pays était la honte de l'Espagne. Personnellement, je ne le crois pas. Le problème de Las Hurdes est si profond, si mystérieux, qu'il échappe à une simple disposition gouvernementale. Notre grand Espagnol Miguel de Unamuno a dit, paradoxalement peut-être, que Las Hurdes sont plutôt la gloire que la honte de l'Espagne. N'est-elle pas admirable et pathétique, l'incessante lutte d'une poignée

d'hommes qui tentent de subsister, en travaillant heure après heure, siècle après siècle, sans jamais faiblir dans leur entreprise ? Et si, en fait, l'existence d'un tel état de choses était une honte pour l'Espagne ? Que le pays qui est libre de toute honte sociale lui jette la première pierre.

Le premier document historique que nous possédions sur l'existence de Las Hurdes apparaît au xvi^e siècle sous forme de comédie écrite par le prince des génies espagnols, Lope de Vega. Il n'a pas visité Las Hurdes, mais il a entendu parler d'elles comme d'un pays primitif, une Arcadie. Il est curieux que la découverte de cette région par les Espagnols coïncide avec celle de l'Amérique. Eternelle contradiction du génie espagnol. Il découvre simultanément le ciel et l'enfer.

On croit que les premiers habitants de Las Hurdes sont venus s'y installer au début du xvi^e. C'étaient des juifs qui fuyaient la persécution ordonnée contre eux par les Rois Catholiques, et qui cherchaient refuge dans ce pays perdu. La population augmenta ensuite avec l'arrivée de quelques hors-la-loi qui fuyaient eux aussi les rigueurs de la justice. Au cours des siècles suivants, seules de très rares personnes visitèrent ce pays où la vie humaine venait, incroyablement, de s'installer.

Ce serait allonger de beaucoup cette brève introduction si je racontais les moyens variés et « ingénieux » auxquels a eu recours la nature pour irriguer de sang neuf les veines des habitants de Las Hurdes, pour éviter leur totale dégénérescence. Je crois d'ailleurs qu'on en dit deux mots dans le film.

Le moment n'est pas non plus opportun pour donner une liste de références littéraires ou scientifiques sur Las Hurdes. Espagnols et Français se sont souvent occupés de le faire. Nous sommes cependant obligés de citer le document le plus précieux de tous, le livre écrit en 1929 par le professeur français Maurice Legendre. Pendant vingt années consécutives, il visita le pays et en fit une étude admirable par sa profondeur et sa rigueur scientifique.

Le professeur Legendre dit que Las Hurdes ne res-

semblent à aucun autre pays connu et cela à cause de deux caractéristiques : la misère et la douleur.

Il y a sans aucun doute bien des pays au monde qui vivent dans des conditions précaires et misérables : villages de l'Atlas marocain, hameaux chinois, agglomérations hindoues, etc. Mais en général, si les conditions d'existence d'un peuple deviennent impossibles, impossibles en permanence, ce peuple émigre en masse pour trouver sa nourriture dans un milieu moins hostile. Rien de cela n'arrive dans Las Hurdes. Si l'un de ses habitants émigre individuellement, c'est pour y revenir aussitôt. Ils meurent sur leur terre et si on les en fait partir, ils meurent d'envie d'y retourner. Nous avons trouvé des gens qui parlaient français. Ils avaient travaillé en France comme ouvriers agricoles, et dès qu'ils avaient économisé un peu d'argent ils s'étaient empressés de revenir. Nous en avons aussi trouvé un qui était allé en Amérique.

En général, les peuples dont la misère est permanente émigrent en masse ou diminuent lentement, pour finir par disparaître. Dans Las Hurdes, c'est tout le contraire qui arrive. Non seulement elles ne se dépeuplent pas, mais leurs habitants augmentent tous les ans et elles sont actuellement surpeuplées. Comment expliquer un fait si insolite ?

Ainsi, ce qui caractérise Las Hurdes comme exemple unique de la société humaine, ce n'est pas la misère. Ce n'est pas la douleur, mais la nature perpétuelle de cette douleur.

Dans la légende qui s'est formée sur Las Hurdes prédomine la croyance en sa sauvagerie. Rien n'est plus contraire à la réalité. S'il y a quelque chose à quoi ces gens ne ressemblent guère, c'est à des tribus sauvages. Dans la majorité de ces dernières, la vie est paradisiaque. Il suffit à l'homme de tendre le bras pour cueillir les fruits que lui offre la nature. Il n'existe pas de conflit spirituel entre le sauvage et la réalité. 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'ustensiles 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. A quoi bon allonger la liste ?

Imaginez ma surprise le jour où je découvris dans l'un des hameaux – certainement le principal – rien de moins qu'une machine à coudre, un peu vieillotte et rouillée, mais une authentique machine Singer.

Les quelques ustensiles qu'on peut y voir ont été importés de Castille ou d'Estrémadure par des habitants du pays qui ont 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 là 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.

Et les vêtements ? Ils sont comme les nôtres : veste et pantalon pour les hommes, jupe et corsage pour les femmes. Mais si reprisés qu'il ne reste que de rares morceaux du tissu primitif. J'ai compté sur l'un de ces hommes soixante-douze reprises différentes.

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.

Nous n'avons pas vu non plus de dessins sur les murs ou sur les rochers. Pourtant, à l'entrée même de Las Hurdes, dans Las Batuecas, se trouve enclavée l'une des stations les plus intéressantes de l'art rupestre. Ce qui signifie qu'il y a des milliers d'années le pays était un foyer de culture humaine, et qu'aujourd'hui les hommes qui habitent les mêmes lieux ignorent l'expression artistique.

Le caractère des gens de Las Hurdes est d'une grande douceur. S'ils parlent, c'est pour se lamenter de leur malheur, de leur esclavage sur cette terre cruelle. Leurs mœurs sont paisibles. Leur dur labeur quotidien ne leur permet pas d'avoir de relations désintéressées. Les loisirs et l'aimable distraction n'existent pas. A cause de l'exigüité de leurs maisons, tous les membres de la même famille sont obligés de vivre dans une seule pièce. Ce mélange favorise sans aucun doute l'inceste, dont on trouve des cas dans Las Hurdes. C'est peut-être le seul défaut de caractère moral dont on pourrait les accuser, mais nous pouvons dire avec saint Thomas que « Pour pouvoir être vertueux, il faut un minimum de bien-être matériel ». Et cette condition manque complètement dans Las Hurdes.

Bien des solutions ont été proposées pour résoudre cet angoissant problème social. Nous ne pouvons les examiner maintenant. Disons simplement qu'aucune ne s'est avérée efficace, bien que certaines aient été mises en pratique. La meilleure solution serait peut-être celle que nous a donnée une vieille habitante de Las Hurdes que nous avons un jour rencontrée sur un invraisemblable sentier. En nous voyant, elle posa par terre le fagot qu'elle portait et vint vers nous. « Vous êtes des ingénieurs, nous dit-elle, et vous venez remédier à notre pauvreté ? Eh bien sachez qu'elle n'a pas de remède. Si vous voulez nous sauver de cet enfer, sortez-nous de là par la force, puisque nous ne partons pas de notre propre volonté. »

Et en effet, pour en finir avec le problème de Las Hurdes, il faudrait en faire sortir les habitants de force, les répartir dans d'autres endroits d'Espagne et détruire à tout jamais leurs misérables villages.

Legendre appuie la thèse de la vieille femme quand il énonce : « Las Hurdes sont nées de leur isolement. Qui sait si par leur rapprochement avec le monde au moyen de chemins elles ne finiront pas par disparaître. » Mais une route a été tracée et ses habitants n'en ont pas profité pour s'enfuir. Ils sont toujours là, à la confusion des sociologues et des penseurs.

Si Las Hurdes constituent, non seulement par leur extension et le nombre de leurs habitants, mais aussi par d'autres caractéristiques, un exemple unique de société humaine, il y a cependant en Europe d'autres endroits où la vie se déroule dans des conditions semblables. Mais ce sont des cas isolés qui n'ont pas attiré jusqu'ici l'attention des hommes de science. De plus, ils se trouvent en voie de disparition. Par exemple, en France, dans les Alpes de Savoie, il existait il y a vingt ans des villages du même type. Il n'en reste plus qu'un aujourd'hui, et il disparaîtra probablement très vite. Tout comme les villages de Las Hurdes, celui-ci demeure en marge des relations humaines, et pendant six mois, il est absolument isolé par les neiges. Ses habitants font leur pain une seule fois l'an et il constitue, avec quelques légumes et quelques féculés, la base de leur alimentation.

Presque tous ses habitants sont nains et affectés de crétinisme, et si l'un se développe avec une intelligence normale, il ne tarde pas à fuir cet endroit. Et ce n'est que par là que ces gens se différencient des habitants de Las Hurdes. Nous avons vu qu'une des choses qui sont inconnues dans Las Hurdes est l'oisiveté. En revanche, dans le village savoyard il existe une terrible oisiveté hivernale, car les habitants sont obligés de rester pendant six mois enfermés dans leurs cahutes. Dans ces conditions, le mélange d'individus consanguins y apparaît, avec un caractère endémique.

Il semble qu'il existe aussi en Tchécoslovaquie et en Italie

des villages qui réunissent des conditions semblables à celles qui viennent d'être mentionnées. Mais les références que je possède à leur sujet sont maigres, à cause du manque total de littérature scientifique sur la question. Je ne les ai pas visités. Mes occupations professionnelles, d'abord, et ensuite les conditions dans lesquelles s'est trouvée l'Europe au cours de ces dernières années, ont fait avorter une expédition qu'avec le Dr Lacan, de l'hôpital Sainte-Anne à Paris, nous avions projeté de faire dans ces foyers de civilisation attardée existant en Europe. Mais je ne désespère pas de pouvoir la faire un jour ou l'autre.

Je voudrais terminer cet exorde par une pensée pour les amis qui ont œuvré de façon désintéressée avec moi afin que le film se fasse. Notre travail a été motivé par amour pour ce misérable pays. Moi qui avais antérieurement trouvé des entreprises et des particuliers pour réaliser mes autres films, je n'ai pu obtenir assez d'argent pour produire celui-ci. En Europe, contrairement à ce qui se passe en Amérique, il n'existe que très peu d'entités culturelles, ou de mécènes, qui financent des films du type éducatif. C'est un modeste ouvrier espagnol, du nom de Ramón Acín, qui m'a offert toutes ses économies afin que je puisse réaliser le film. La somme offerte se montait à mille dollars. Et ce fut le seul capital dépensé.

Par un étrange caprice de cette moderne inquisition qu'est la censure cinématographique, quelques passages du film ont été supprimés en France, particulièrement dans la première bobine, et le film est resté tel que vous allez le voir. Il y a dans cette première bobine deux erreurs que je veux rectifier maintenant. Elles l'ont été dans une nouvelle version qui a été projetée dans quelques pays européens, mais on m'a envoyé par erreur ici, en Amérique, la version non corrigée de la première bobine. A part quelques détails sonores, ces deux erreurs sont les suivantes : dans un des titres du début du film, il est dit qu'il a été tourné pendant la première république espagnole. C'est « seconde république » qu'il faut lire. L'autre erreur, c'est le titre. On le connaît en Europe

sous le nom de *Terre sans pain*, et non sous celui de *Terre non promise* qui est celui que vous allez lire maintenant.

FIN

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. Une vieille caméra Eclair à manivelle et une 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 correspondaient à un synopsis préalable. Généralement, pour un documentaire, on prend non seulement les vues 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. Pendant 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 contri-

buaient. 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, qui est l'un des plus misérables, se mit à notre disposition en échange de deux chèvres que nous fîmes abattre 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.

La seule leçon qu'on puisse tirer de cette expérience, selon moi, est que bien qu'un budget suffisant soit une des conditions les plus importantes pour faire un film, il est possible de faire le même film si l'on aime son métier.

D'après la traduction espagnole de l'original anglais.

6.-- "Recuerdos medievales del Bajo Aragón", de L. Buñuel (1976)

Font: Luis Buñuel. *Obra Literaria*. Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal. 1982. Zaragoza. Ediciones de *Heraldo de Aragón* pp. 239-244

A PENAS contaba catorce años cuando salí de Aragón por primera vez. Iba invitado a casa de una familia amiga que veraneaba en Vega de Pas (Santander). Al atravesar el país vasco me quedé maravillado ante el paisaje, polo opuesto del que hasta entonces había sido mi "habitat". Nieblas, lluvia, bosques húmedos de helechos y musgos... Esa impresión deliciosa todavía persiste en mí. Adoro el Norte, el frío, la nieve y las grandes montañas surcadas de torrentes.

Mi tierra del Bajo Aragón es fértil pero adusta y extremadamente seca. Podía transcurrir un año o incluso dos sin que las nubes bogaran por aquel cielo impasible. La angustia de la sequía era permanente. Cuando un cumulus aparecía tras las montañas algunos labradores y socios del Casino Industrial y Mercantil venían a mi casa, coronada en el tejado por un pequeño pitañar u observatorio, para acechar el lento avance de la nube y se entristecían: "Viento del Sur. Pasará de largo" Y en efecto, la nube se largaba sin regalar al campo ni una gota de agua.

En mi pueblo —hablo de los años de mi adolescencia, hacia 1913— puede decirse que vivíamos en plena Edad Media. Era una sociedad aislada, inmóvil, con una diferencia de clases muy marcada. El respeto y subordinación del pueblo trabajador hacia los señores era total. La vida del pueblo dirigida por las campanas de la torre del Pilar se deslizaba horizontalmente en admirable y ordenada quietud sobre todo si se la compara con la horrible vorágine y prisa de nuestros días. Las campanas señalaban las horas religiosas: misas, vísperas, ángelus, toque de agonía, sonos de la campana grande, graves, profundos, para la muerte de un adulto o la de otro bronce menos triste para la de un niño: arrebato en caso de incendio o bandeo de gloria los Domingos y fiestas solemnes. No llegaban a cinco mil los habitantes de mi pueblo: Calanda.

El pueblo dista diez y ocho km. de Alcañiz hasta donde se podía ir en tren desde Zaragoza. Pocos forasteros llegaban a Calanda excepto en las fiestas del Pilar o las ferias de Septiembre. Pero diariamente hacia medio día, aparecía en medio de una gran polvareda la diligencia de Macán, tirada por mulas. Traía el correo y algún que otro errabundo viajante de comercio. El primer automóvil fue un Ford que compro Don Luis González en 1919. Era esta persona liberal y moderna, tipo perfecto de anticlerical decimonónico. Doña Trinidad, su madre, de familia noble sevillana, viuda de un general que había sido ayudante de Espartero, era una dama refinada de quien las señoras del pueblo evitaban la

amistad por culpa de ciertas indiscreciones de su servidumbre. Doña Trinidad empleaba para sus abluciones íntimas un aparato cuyo uso escandalizaba a las púdicas señoras, que indignadas, con amplio gesto dibujaban su contorno muy parecido al de una guitarra.

Este mismo Don Luis jugó un papel importante cuando llegó al Bajo Aragón la plaga de la filoxera. Las viñas morían sin remedio. Los campesinos se negaban rotundamente a arrancar las cepas y a sustituirlas por otras de vid americana. Un ingeniero agrónomo venido expresamente de Teruel colocaba en el salón de sesiones del Ayuntamiento un microscopio binocular con una muestra de la cepa hirviendo de parásitos para que los del pueblo pudieran observarlos con sus propios ojos. A pesar de ello seguían negándose a substituir las plantas enfermas por las resistentes a la plaga. Don Luis, arrancó todas sus vides y como le amenazaran de muerte se paseaba rifle al brazo por su viña recién plantada de vid americana. Esa tozudez colectiva, tan aragonesa, se rindió a la evidencia y pronto fue aceptado el cambio.

El Bajo Aragón produce el aceite más fino de España. Algunos años la cosecha era espléndida pero los de sequía, la arañuela dejaba los árboles mondos de fruto. Campesinos de Calanda considerados como grandes especialistas eran requeridos para la poda de olivos en Jaen y Córdoba. A principios del invierno comenzaba la recolección y durante el trabajo los campesinos solían cantar a dos voces la Jota Olivarera. Mientras los hombres subidos en escaleras de mano golpeaban con una varita las ramas cargadas de fruto las mujeres, las llegaderas, lo iban recogiendo del suelo. 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 entonces que me quedó grabado para siempre, flotando entre la vigilia y el sueño, creo que hoy ha desaparecido ya que la melodía se transmitía de viva voz, de generación en generación, y nunca fue registrado en pentagrama, se llamaba el "canto de la aurora". Antes del amanecer, un grupo de mozos recorría las calles para despertar a los segadores que debían comenzar su faena al romper el día. Seguramente aún viven algunos de aquellos "despertadores" que podrían transmitir letra y melodía a un compositor a fin de que ese canto no desaparezca para siempre. Coro inefable, medio religioso medio profano, de una edad ya lejana que me despertaba en plena noche. Pero durante todo el año una pareja de serenos, pertrechados de farolillos y chuzo, velaban nuestro sueño: "Alabado sea Dios" gritaba el uno y le respondía el otro: "Por siempre sea alabado" "Las once" "Serenos" y raramente ¡qué alegría!, "Nublado" o inesperado: "Lloviendo".

Los viernes por la mañana venían a sentarse junto a los muros de la iglesia, frente a mi casa, una docena de hombres y mujeres de edad avan-

zada: los pobres de solemnidad del pueblo. Un criado de mi casa entregaba a cada uno un trozo de pan, que besaban respetuosamente, acompañado de una moneda de diez céntimos, generosa limosna si se compara "con el centimico por barba" que daban otros ricos del pueblo.

Según parece los famosos tambores de Semana Santa datan de fines del siglo XVIII, costumbre desaparecida a principios de este siglo. Fue Mosen Vicente Allanegui quien la revivió y organizó. Tocaban casi sin interrupción desde medio día del Viernes Santo hasta la misma hora del Sábado. Su ruido evoca las tinieblas y el entrechocar de rocas que sacudieron el mundo en el momento de la muerte de Cristo. Y en efecto, a su conjuro sonoro la tierra tiembla, los muros se estremecen y a través de los pies suben hasta el pecho las vibraciones del suelo. Aplicando la mano a una pared puede comprobarse ese casi increíble fenómeno. En mi tiempo apenas golpeaban el parche unos doscientos tamborileros. Hoy pasan de mil entre bombos y tambores.

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 servía de banquete a una docena de buitres. El espectáculo me atraía y a la vez me repelía. Ahí, las aves apenas podían levantar el vuelo. Los campesinos no enterraban las bestias muertas por creer que al descomponerse abonaban la tierra. Quedé como fascinado ante aquella visión y aparte de su grosero materialismo tuve una vaga intuición de su significado metafísico. Mi padre me tomó de un brazo y me alejó de allí.

En otra ocasión un rabadán de nuestro rebaño por una discusión estúpida recibió un puñalada en la espalda que le causó la muerte. Los mozos solían llevar en la faja un buen cuchillo. La autopsia tuvo lugar en la capilla del cementerio, realizada por el médico del pueblo asistido por el practicante que ejercía a la vez el oficio de barbero. Estaban también allí cuatro o cinco personas, amigas del médico, como espectadores, y yo conseguí mezclarme entre ellas. Las rondas de aguardiente menudeaban y en ellas participé ansiosamente para conservar el valor que comenzaba a flaquear al oír el ruido de la sierra abriendo el cráneo o el chasquido sordo de las costillas al romperlas. Mi embriaguez fué sensacional. Tuvieron que llevarme a casa donde mi padre me castigó severamente por ebrio y por "sádico".

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 vuelta alrededor del féretro mientras lanzaba agua bendita con el hisopo y luego entreabriendo la tapa echaba sobre el pecho del cadá-

ver una paletada de ceniza. La campana de voz profunda seguía sonando y al comenzar la conducción a brazo del ataúd al cementerio los gritos desgarradores de la madre: "Ay, hijo mio de mi alma. Qué sola me dejas. Ya no te volveré a ver más."

La muerte siempre presente como en la Edad Media.

En contraste, la alegría de vivir era más fuerte. Los placeres, siempre deseados, resultaban más intensos. Cuantos mayores obstáculos se interponen entre el deseo y su realización tanto más intenso es el goce. Lo mismo ocurre con el amor. La facilidad llega a convertir en superficiales las grandes emociones. La belleza hay que conquistarla. En Zaragoza nos repartían en Octubre el programa de los conciertos que la sociedad filarmónica preparaba para el invierno. Había que esperar meses hasta llegar a oír, por ejemplo, la Quinta Sinfonía. Con qué impaciencia aguardábamos ese momento que al llegar nos producía una satisfacción indescriptible, una alegría casi divina. Hoy basta apretar el botón de una radio o de un toca-discos y la música se hace. Pero no hay duda de que el placer no es el mismo por muy Hi-Fi o estereofónico que sea el aparato. La saturación debilita el goce.

A pesar de su sinceridad y de lo vivo de nuestra fe no podíamos frenar una impulsión sexual permanente. A los doce años todavía pensaba que los niños venían de París hasta que un amigo algo mayor que yo me inició en ese gran misterio. A partir de aquel momento comenzó la función tiránica del sexo. La más excelsa virtud, según la enseñanza que habíamos recibido, era la castidad que al chocar ahora con el instinto originaba un terrible conflicto y un sentimiento de culpa al infringir, solo fuera de pensamiento, esa virtud. En verano, durante las horas de la siesta, bajo un calor tórrido y con el bordoneo de las moscas en las calles vacías nos reuníamos algunos muchachos de mi edad en la penumbra de un comercio de paños con las puertas cerradas y las cortinas echadas. Allí el dependiente nos mostraba unas revistas "eróticas" que Dios sabe como habían llegado a sus manos: *La Hoja de Parra* y el *K.D.T.* que ofrecía reproducciones más realistas que los torpes dibujos de la *Hoja*. Esas revistas prohibidas resultarían hoy de una inocencia prístina. Lo más que podía descubrirse era el nacimiento de un muslo o el de un seno pero ello bastaba para avivar nuestro deseo o encender nuestras confidencias. La total separación de hombres y mujeres hacia más apremiante nuestra impulsión.

Don Leoncio, uno de los médicos del pueblo, de saberlo se hubiera reído de nuestro conflicto de conciencia. Era un espíritu fuerte, republicano acérrimo, anticlerical. Tenía su despacho empapelado de arriba a abajo con las portadas en colores del *MOTIN*, revista anarquista y ferozmente anticlerical muy popular en la España de entonces. Recuerdo una de aquellas portadas. Dos curas bien metidos en carnes guiaban un

cochecillo al extremo de cuyas riendas y tirando del mismo aparecía Cristo sudando y con el rostro contraído por el esfuerzo. Para percatarse de lo que era esa revista véase como describía una algarada o manifestación obrera ocurrida en Madrid con sus consiguientes apaleos y heridos. "Ayer tarde un grupo de obreros ascendía tranquilamente por la calle de la Montera hacia la Red de San Luis cuando vieron bajar por la acera opuesta dos curas. Ante tal provocación ... etc."

Pero nuestra fé seguía intacta. Jamás hubiéramos puesto en duda el milagro de Miguel Pellicer, a quien la Virgen del Pilar una noche durante su sueño, con ayuda de dos ángeles, le repuso intacta la pierna que un año antes le habían amputado; "pierna muerta y sepultada". Mi padre regaló al Pilar de Calanda un paso con figuras de tamaño natural representando el milagro, que luego durante la guerra civil fué destruido

Mi familia iba a Calanda únicamente a pasar el verano. Mi padre al regresar de Cuba, donde consiguió reunir una pequeña fortuna, hizo construir una casa que llenaba de admiración a aquellas gentes sencillas hasta el punto de que venían a visitarla de los pueblos cercanos. Estaba decorada y amueblada al gusto de la época, al "mal gusto" de la época, que con el tiempo se ha reivindicado en la historia del arte. El máximo representante de ese estilo en España fué Gaudí, hoy considerado como un genio de la arquitectura.

Cuando el gran portalón de la casa se abría para dar paso a alguien podían verse, sentadas o de pie, en la acera algunas niñas de unos ocho a diez años de edad que miraban asombradas el para ellas "lujoso" interior. Casi todas sostenían en los brazos un hermanillo de muy corta edad incapaz de espantarse las moscas que iban a posarse ya fuera en los lagrimales ya en las comisuras de sus labios. Las madres de estas infantiles niñeras se hallaban trabajando en el campo o trajinando en la casa para luego preparar las judías con patatas de la cena, alimento fundamental y permanente de la clase jornalera.

Fuera del pueblo a orillas del río Guadalope teníamos una finca de recreo con frondoso y bien trazado jardín adonde iba diariamente la familia en pleno, trasladada en dos jardineras tiradas por sendos caballos. Nuestra cochada de niños felices se cruzaba a menudo con algún chico descalzo que en un miserable capazo iba recogiendo de la carretera excrementos de caballería que el padre emplearía luego para abonar su pequeño trozo de huerta. Esta visión humilde y desgarradora nos dejaba totalmente indiferentes. Muchas noches cenábamos en el jardín con la abundante y rica pitanza alumbrada por lámparas de carburo. Vida ociosa, dulce, espléndida. Si en vez de contarme entre los "señores" hubiera formado parte de los que trabajaban la tierra con el sudor de su frente mis recuerdos serían tal vez menos halagüeños.

Estábamos sin duda al cabo de un orden muy antiguo. El intercam-

bio comercial era escaso y la elaboración del aceite la única industria del pueblo. De fuera llegaban telas, artículos de ferretería... medicamentos, mejor dicho, los productos necesarios para elaborarlos pues el boticario los componía él mismo según la fórmula de la receta médica.

Los oficios y artesanías locales proveían a las necesidades del vecindario: guarnicionero, hojalatero, herrero, hornero, maestro albañil, tejedor de paños de los de lanzadera y telar, cantareros fabricantes de primitivos cuencos y botijos, etc. La economía de tipo agrícola era semi feudal. El propietario de tierras cedía su cultivo a un mediero quien al recoger la cosecha debía entregar la mitad al dueño de la tierra.

En Calanda ya no hay pobres que salgan los viernes a solicitar un trozo de pan. Hoy es relativamente un pueblo rico, la gente viste bien, al día, ya desaparecida la indumentaria típica de calzón, banda y cachirulo. Hay alcantarillado, agua corriente, calles asfaltadas, cines, bares, tele a todo pasto que como en el resto del mundo colabora eficazmente al embrutecimiento y extroversión del espectador. Hay autos, motocicleta, refrigeradores. Hay felicidad material proporcionada por nuestra "estupenda" sociedad de consumo cuyo progreso tecnológico y científico relega a segundo plano el desarrollo de los mejores valores —moral y espiritual— del hombre. La entropía o caos se anuncia ya con el síndrome angustioso de la explosión demográfica.

He tenido la suerte de que mi infancia transcurriese en la Edad Media, edad "dolorosa y exquisita" así calificada por el escritor francés Huysmans: dolorosa en la vida material; espiritualmente exquisita. Justo lo contrario de hoy.

Bibliografia

- (1996) *¿Buñuel! La mirada del siglo*. Catàleg de l'exposició, Madrid.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- (1996) *Art i poder. L'Europa dels Dictadors 1930-1945*. Catàleg de
l'exposició, Barcelona. Centre de Cultura Contemporània de
Barcelona
- (1995) *Cinéma du Réel, 17ème Festival International du Film
Ethnographique et Sociologique*, París. Centre Georges
Pompidou
- (1995) *Els cossos perduts. Fotografia i surrealistes*. Catàleg de l'exposició,
Barcelona. Fundació la Caixa
- (1994) *V Jornadas En torno a Luis Buñuel*, Terol. Turia Revista
Cultural
- (1993) *Viaje a las Hurdes. El manuscrito inédito de Gregorio Marañón y
las fotografías de la visita de Alfonso XIII*, Madrid.
Fundación Gregorio Marañón i El País-Aguilar
- (1993) *L'âge d'or. Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles.
Lettres et documents 1929-1976*, París. Centre Georges Pompidou
- (1993) *Eli Lotar*, París. Catàleg de l'exposició. Centre Georges Pompidou
- (1993) "Panorama des genres au cinéma", *CinémAction* n° 68, París
- (1993) *Los paréntesis de la mirada (Un homenaje a Luis Buñuel)*,
Museo de Teruel. Terol
- (1993) *Serge Daney*. N° especial de *Cahiers du Cinéma*, París
- (1992) *Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931-Diciembre de 1933.
Informes I*, Madrid. Ediciones El Museo Universal (facsimil)

- (1992) "Demain, le cinéma ethnographique?", *CinémAction* n° 64, Paris
- (1991) *Archives*, n° 43, octobre. "Terre sans pain" de Luis Buñuel. Des images inédites", dossier établi par M. Oms. Perpignan. Institut Jean Vigo - Cinémathèque de Toulouse
- (1991) *Documents*. Ed. facsímil, Paris. Jean Michel Place de. Bibliothèque du Musée de l'Homme
- (1989) "Le documentaire en Europe". *Filmer à tout prix*, n° 4. Bruxelles
- (1988) *Ramón Acín. 1888-1936*. M. García Guatas, director. Catàleg de l'exposició, Osca. Diputació de Huesca i Diputació de Zaragoza
- (1988) *Pierre Braunberger Producteur*, Paris. Centre Georges Pompidou
- (1986) *Art contra la guerra. Entorn del Pavelló Espanyol a l'Exposició Internacional de París de 1937*. Catàleg de l'exposició, Barcelona. Ajuntament de Barcelona
- (1984) *Luis Buñuel*, Venezia. Edizioni la Biennale
- (1982) *Dictionnaire général du Surréalisme et ses environs*. Sota la direcció d'Adam Biro i de René Passeron. Fribourg. P.U.F.
- (1975) *La Révolution Surréaliste*, ed. facsímil, Paris. J.M. Place Ed.
- (1965) *Circulating Film Library Catalog*. The Museum of Modern Art, New York.
- (1964) *L'Avant-Scène du Cinéma*, n° 36, abril, Paris
- (1933) Extra de *El Sol* sobre els dos anys de la República. 14 d'abril, Madrid.
- Acín, Sol (1988) "Recuerdos al margen", dins de *Ramón Acín 1888-1936*
- Agel, H. (1959) *Luis Buñuel*, Paris. Éditions Universitaires
- (1987) *Un art de la célébration. Le cinéma de Flaherty à Rouch* Paris. Eds. du Cerf
- (1965) *Robert J. Flaherty*, Paris. Seghers

- Aguilar, C. (ed.) (1988) *El campo en el cine español*, Madrid. Centro de Arte Reina Sofía i Filmoteca Española
- Alberti, R. (1987-88) *La arboleda perdida. Libros III y IV de memorias*, Barcelona. Seix Barral
- Albiñana Sanz, J.M. (1933) *Confinado en las Hurdes: Una víctima de la inquisición republicana*, Madrid. El Financiero
- (1933) *España bajo la dictadura republicana (Crónica de un período putrefacto)*, Madrid. El Financiero
- Alexandrian, S. (1974) *Le Surréalisme et le rêve*, Paris. Gallimard
- Alix Trueba, J. (1987) "El Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, 1937", a *Pabellón Español 1937. Exposición Internacional de París*, Madrid. Centro de Arte Reina Sofía.
- Allen, R.C. i Gomery, D. (1995) *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona. Paidós
- Almendros, N. (1992) *Cinemanía. Ensayos sobre cine* Barcelona. Seix-Barral
- Amengual, B. (1993) "Bon chic, bon genre?", a *CinémAction*, nº 68, Paris
- Aranda, J.F. (1954) *Cinema de vanguardia en España* Lisboa. Guimaraes Editores
- (1975) *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona. Lumen (1a. edició, 1970)
- (1981) *El surrealismo español*, Barcelona. Lumen
- Arconada, C.M. (1935) "Luis Buñuel y Las Hurdes", a *Nuestro Cinema*, nº 2, febrer, segona època. Recollit a *Del cinema como arma de clase. Antología de*

- Nuestro Cinema 1932-1935* (C. i D. Pérez Marinero, 1975, València. F.Torres Editor)
- Ardévol, E. i Pérez Tolón, L. (1995) *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Granada. Diputación provincial de Granada
- Arnheim, R. (1996) *El cine como arte*, Barcelona. Paidós. 4a. reimpressió
- Artaud, A. (1982) *El cine*, Madrid. Alianza
- Artoni, A. (1992) *Documentario e film etnografico*, Roma. Bulzoni
- Aub, M. (1985) *Conversaciones con Buñuel*, Madrid. Aguilar
- Aumont, J. (1992) *Du visage au cinéma*, Paris. Cahiers du Cinéma
(1995) *L'oeil interminable*, Paris. Séguier
- Avilés, J.M. (1986) "Las Hurdes, medio siglo después. Visión histórico-documental del film de Luis Buñuel (1932)", Barcelona. Tesis de llicenciatura, Facultat de Belles Arts, departament d'Imatge, Universitat de Barcelona
- Bandrés Nivelá, M. (1986) "La obra artigráfica de Ramón Acín, 1911-1936". Tesi de llicenciatura, inèdita, Barcelona, Facultat de Belles Arts. Univ. de Barcelona.
(1988) "Datos para una biografía", dins de *Ramón Acín, 1888-1936, op.cit.*
- Barahona, F.A. (1991) *Antropología del cine*, Barcelona. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas S.A.
- Barbachano, C. (1986) *Luis Buñuel*, Barcelona. Edicions 62
- Barnouw, E. (1993) *Documentary. A history of non-fiction film*, New York-Oxford. Oxford University Press. Segona edició revisada (1a. edició, 1974).
Ed. espanyola de 1996 (Paidós)

- Barroso Gutiérrez, F. (1991) *Guía curiosa y ecológica de Las Hurdes*, Madrid. Ediciones Acción Divulgativa
- Barsam, R.M. (1992) *Non-fiction Film. A Critical History*, Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press. Segona edició revisada i ampliada (1a. edició, 1973)
- (1988) *The vision of Robert Flaherty. The artist as a Myth and Filmmaker*, Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press
- Barthes, R. (1982) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona. Gustavo Gili Ed.
- Bataille, G. (1930) "Bouche", a *Documents*, segon any, nº 5, Paris
- Bazin, A. (1951) "Luis Buñuel", dins de *El cine de la crueldad*, 1977, Bilbao. Mensajero
- (1966) *¿Qué es el cine?*, Barcelona. Rialp
- i Doniol-Valcroze, J. (1954) "Conversación con Luis Buñuel", dins de *Buñuel, Dreyer, Welles* (AA.VV., 1984, Madrid. Fundamentos)
- Baxter, J. (1996) *Luis Buñuel. Una biografía*, Barcelona. Paidós
- Benjamin, W. (1986) *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Barcelona. Edicions 62
- (1980) "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", a *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid. Taurus
- (1973) "Pequeña historia de la fotografía", a *Discursos interrumpidos I*, Madrid. Taurus
- Blanco Belmonte, M.R. (1991) *Por la España desconocida: La Alberca, Las Hurdes, Las Batuecas y Peña de Francia*, Salamanca. Diputación de Salamanca (facsimil)

- Bonet, E. i Palacio, M. (1983) *Práctica fílmica y vanguardia artística en España, 1925-1981*, Madrid. Univ. Complutense
- Bonet, J.M. (1995) *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, Madrid. Alianza
- Bonet Correa, A. (coord.) (1983) *El surrealismo*, Madrid. Cátedra
- Bonitzer, P. (1976) "Les silences de la voix" a *Cahiers du cinéma*, nº 256
i recollit a *La voix au cinéma* (M. Chion, Paris, 1993)
- Bresson, R. (1988) *Notes sur le cinématographe*. Pref. de Jean M. Le Clézio, Paris. Folio
- Briet, L. (1988) *Bellezas del Alto Aragón* (rep. facsímil), Huesca.
Diputación de Huesca
- Brihuega, J. (1982) *La vanguardia y la República*, Madrid. Cátedra
- Buache, F. (1976) *Luis Buñuel*, Madrid. Guadarrama (edició original francesa, 1960, Premier Plan, Paris)
- Bullot, E. (1997) "Le goitre et l'anophèle. Las Hurdes", a *Vertigo*.
Esthétique et Histoire du Cinéma, nº 16, gener, Paris. Éditions Jean-Michel Place
- Buñuel, L. (sd.) "Tierra sin pan", comentari del film. Arxiu Buñuel.
Centro Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid.
- (1982) *Mi último suspiro*, Barcelona. Plaza & Janés
- (1958) "El cine, instrumento de poesía", Universidad de México. Recollit a *Turia*, nº 26, nov. 1993, Teruel
- (1982) *Obra Literaria*. Introd. i notes d'A. Sánchez Vidal
Saragossa. Eds. de Heraldo de Aragón
- (1995) "Terre sans pain", *Le Christ à craindre d'arrêt*, Paris. Plon
- Bureau, P. (1963) "Un poème de l'horreur: *Terre sans pain*," a *Études Cinématographiques*, nº 20-21, Paris

- Carandell, L. (1993) "Crónica de las crónicas", a *Viaje a las Hurdes. El manuscrito inédito de Gregorio Marañón y las fotografías de la visita de Alfonso XIII*, Madrid. Fundación Gregorio Marañón i El País-Aguilar
- Carabias, J. (1997) *Crónicas de la República. Del optimismo de 1931 a las vísperas de la tragedia de 1936*, Madrid. Temas de Hoy.
- Carnicer, R. (1985) "Las Hurdes", dins de *Marginados, fronterizos, rebeldes y oprimidos*, Miquel Izard (comp.), Barcelona. Ediciones del Serbal
- (1985) *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*, León. Diputación de León. 4a. edició
- Carrasquer, F. (1988) "Recordando a un oscense ejemplar", dins de *Ramón Acín 1888-1936, op.cit.*
- Castejón Díaz, J. (1935) Conversación con Luis Buñuel, a *Nuestro Cinema*, nº 2, febrer, segona època. Recollit a *Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema 1932-1935* (C. i D. Pérez Mariner, 1975, València. F. Torres Editor)
- Catani, M. (1985) "Come e quando accettare l'obbiettivo dell'estraneo. Rivisitare luoghi e stereotipi filmici cinquant'anni dopo <Terre sans pain> di Luis Buñuel". CNRS. París
- (1989) *La invención de Las Hurdes. Una sociedad centrada en sí misma 1 y 2*, Mérida. Editora Regional de Extremadura
- Causas, V. (1971-1972) "Las Hurdes: Tierra sin pan" a *Cine Cubano*, nº 78-80, La Habana
- Clair, R. (1955) *Reflexiones sobre el cine. Notas para la historia del arte cinematográfico 1920-1950*, Madrid. Artola
- Cesarman, F. (1976) *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona. Anagrama

- Chion, M. (1993) *La voix au cinéma*, Paris. Cahiers du Cinéma
(1995) *La musique au cinéma*, Paris. Fayard
- Claver Esteban, J.M. (1990) "Filmografía de documentales y noticieros realizados en Aragón durante la guerra civil", treball d'investigació de Tercer Cicle, inèdit. Dep. d'Història de l'Art. Universitat de Saragossa.
- Clébert, J.P. (1996) *Dictionnaire du Surréalisme*. Paris, Seuil
- Clifford, J. (1988) *The predicament of culture: Twentieth century ethnography, literature, and art*, Cambridge. Harvard University Press
- Company, J.M., Fanés, F., Guarner, J.L. i d'altres (1991) *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Barcelona. Fundació la Caixa
- Comolli, J.L. (1997) "Le miroir à deux faces", dins de *Arrêt sur histoire*, Paris. Centre Georges Pompidou
(1996) "Les rushes de *Terre sans pain* à Valence", a *Le Monde* 17-2-1996, Paris
(1971-1972) "Technique et ideologie", a *Cahiers du cinéma*, n°s 229, 230, 231, 234-235 i 241, Paris.
(1989) "Ceux que l'on filme. Notes sur la mise en scène documentaire", a *Filmer à tout prix*, n° 4. Bruxelles
- Conley, T. (1988) *Su realismo. Lectura de "Tierra sin pan,"* València. Fundación Instituto Shakespeare (Ed. original anglesa de 1986, "Documentary Surrealism: on Land Whitout Bread", a *Dada-Surrealism* n° 15, Iowa City)
- Compairé, R. i d'altres (1990) *Huesca, ferias y mercados. Fotografias 1918-1943*, Osca. Diputación de Huesca.
(1991) *Huesca, mujeres de anteayer*, Osca. Diputación de Huesca
- Cremonini, G. (1973) *Buñuel*, Roma. Savelli

- Curtis, D. (1971) *Experimental Cinema. A fifty-year evolution*, London.
Vista Studio
- Delavaud, G. i Baudry, P. (eds.) (1994) *La mise en scène documentaire.*
Robert Flaherty, L'homme d'Aran et le
documentaire, Paris. Ministère de l'Education
Nationale
- Drouzy, M. (1978) *Luis Buñuel, architecte du rêve*, Paris. Lherminier
- Durgnat, R. (1973) *Luis Buñuel*, Madrid. Fundamentos (ed. original
francesa del mateix any)
- Eder, K. i d'altres, (1978) *Buñuel*, Buenos Aires. Kyrios (edició original
alemanya de 1975)
- Egido, L.E. (1988) "Introducción" a *Andanzas y visiones españolas* de
M. de Unamuno, Madrid. Alianza
- Eisenstein, S. (1970) *Reflexiones de un cineasta*, Barcelona. Lumen
(1988) *Yo. Memorias inmorales 1*, México. Siglo XXI
(1989) *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid. Rialp
- Epstein, J. (1921) *Cinéma*, Paris. Editions de la Sirene
- Espinet, F. (1997) *Notícia, imatge, simulacre. La recepció de la societat*
de comunicació de masses a Catalunya, de 1888 a 1939,
Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona
- Faulstich, W. i Korte, H. (comp.) (1995) *Cien años de cine 1895-1995.*
Volumen 2: 1925-1944. El cine como fuerza social,
México. Siglo XXI
- Fernández Clemente, E. (1997) *Gente de orden. Aragón durante la*
Dictadura de Primo de Rivera,
Saragossa. 4 vols. Ibercaja
- Ferraro, C.D. (1988) *Toward a brechtian film aesthetic*, Wayne State
University

- Ferres, A. i López Salinas, A. (1974) *Caminando por las Hurdes*,
Barcelona. Seix Barral. 2a. reimpressió
- Ferrero, A. (1978) "Luis Buñuel", a *La Nuova Italia*, s/n, Firenze
- Flaherty, F.H.(1972) *The odyssey of a film-maker: Robert Flaherty's
story*, New York. Arno
- Forcadell Álvarez, C. (1988)"Huesca era Granada", dins de *Ramón
Acín 1888- 1936, op.cit.*
- France, C. de (1989) *Cinéma et anthropologie*, Paris. Eds. de la Maison
des Sciences de l'Homme de Paris
- Frank, W. (1989) *España virgen*, s.l. (edició original de 1929)
- Freund, G. (1974) *Photographie et société*, Paris. Seuil
- Fuentes, C. (1970) *Casa con dos puertas*, México. Joaquín Ortiz
- Furter, P. (1993-1994) "Las Hurdes: Fictions et réalités d'une région
espagnole", Ginebra. Inèdit
- García de Carpi, L. (1986) *La pintura surrealista española (1924-1936)*,
Madrid. Istmo
- García Delgado, J.L. (ed.) (1993) *Los orígenes culturales de la II
República*, Madrid. Siglo XXI
- García Escudero, J.M. (1958) *Cine Social*, Madrid. Taurus
- García Guatas, M. (1988) "Ramón Acín en tres tiempos", dins de
Ramón Acín. 1888-1936, op.cit.
- (1989) *Ramón Acín*, programa de mà de l'exposició,
Barcelona, Capella de l'Antic Hospital
- (1984) "Rafael Sánchez Ventura in memoriam", a
Artigrama, nº 1. Universidad de Zaragoza,
Departamento de Historia del Arte
- García Lorca, F. (1976) *Poeta en Nueva York*, Barcelona. Lumen
- García Weidemann, E.J. (ed.) (1995) *De arte y anarquía*, Sevilla. Las siete
entidades

- Gardies, A. (1993) *Le récit filmique*, París. Hachette
- Gauthier, G. (1995) *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris. Nathan
- Godard, J.L. (1981) *Introduction à la véritable histoire du cinéma*, Paris.
Albatros
- Gómez, E.C. (1996) *La insurrección de Jaca. Los hombres que trajeron la República*, Barcelona. Escego
- Gómez de la Serna, R.(1988) *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Ed. de Ana Martínez Collado, Madrid. Tecnos
- González Requena, J. (1981) "Notas para lecturas de films buñuelianos", a *La imaginación en libertad (homenaje a Luis Buñuel)*, A. Lara (ed.), Madrid. Eds. de la Univ. Complutense
- Gould, M. (1976) *Surrealism and the Cinema*, London. The Tantivy Press
- Gubern, R. (1977) *El cine sonoro en la II República, 1929-1936*, Barcelona. Lumen
- (1973) "L'exil de Buñuel à New York", a *Positif* n° 146, gener, Paris
- (1987) *La caza de brujas en Hollywood*, Barcelona. Anagrama
- (1992) "El surrealismo en el cine de Luis Buñuel", a *Turia* n° 20, Terol
- (1987) "Exhibiciones cinematográficas en el Pabellón Español". Pabellón Español 1937. Exposición Internacional de París. Catàleg de l'exposició, Madrid. Centro de Arte Reina Sofía i Ministerio de Cultura.

- (1986) 1936-1939. *La guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la Historia*, Madrid. Filmoteca Española
- Guynn, W. (1990) *A Cinema of Non Fiction*, London and Toronto. Associated University Press
- Guynne, E. (1982) *The discreet art of Luis Buñuel*, London/New York. Marion Boyars
- Hardy, F. (ed.) (1971) *Grierson on documentary*, New York. Praeger
- Hobsbawm, E. (1995) *Historia del siglo XX*, Barcelona. Crítica
- Hollier, D. (1991) "La valeur d'usage de l'impossible", a *Documents*, Paris. J.M. Place ed.
- Ibarz, M. (1995) "Estratègies del documental. El cas de *Las Hurdes: Tierra sin pan*. L'obra i els seus crítics (1935-1995)". Treball de recerca. Doctorat d'Estudis de Comunicació Audiovisual. UPF.
- (1996) "Arrels del documental. Jean Vigo, Luis Buñuel, Maya Deren. En la perifèria de la història i dels gèneres". Sala Hal. Institut Universitari de l'Audiovisual.
- Izard, M., ed. (1983) *Marginales, fronterizos, rebeldes y oprimidos*, Barcelona. Ediciones del Serbal
- Ivens, J. (1969) *The camera and I*, Berlin (DDR) Seven Seas Book
- Jacobs, L. (ed.) (1971) *The Documentary Tradition. From Nanouk to Woodstock*, New York. Hopkinson and Blake
- Jacquinot, G. (1993) "Le genre documentaire existe-t-il?" a *CinémAction*, n° 68. Paris
- Jameson, F. (1989) *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid. Visor

- Jansen, P.W. (1978) "El anarquista organizado", dins de *Buñuel* (K. Eder i d'altres, Buenos Aires. Kyrios, ed. original alemanya de 1975)
- Jean, M. (1978) *Autobiographie du surréalisme*, Paris. Seuil
- Jordan, P-L. (1992) *Cinéma Cinema Kino*, Marseille. Musées de Marseille
- Kast, P. (1951) "Une fonction de constat. Notes sur l'oeuvre de Buñuel" i "A la recherche de Luis Buñuel", a *Cahiers du Cinéma* n° 7, Paris.
- Kelsey, G. (1994) *Anarcosindicalismo y estado en Aragón. 1930-1938*, Madrid-Saragossa. Fundación Salvador Seguí Ediciones-Gobierno de Aragón
- Kracauer, S. (1989) *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona. Paidós
(1985) *Prima delle cose ultime*, Genova. Marietti
- Krauss, R. (1991) "Nota sobre la fotografía y lo simulácrico", a *Revista de Occidente*, n° 127, desembre
- Krüger, F. (1996) *Los Altos Pirineos, Tremp*. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca i Garsineu Editors
- Kyrou, A. (1962) *Luis Buñuel*, Paris. Seghers
(1963) *Le surréalisme au cinéma*, Paris. Ramsay
- Legendre, M. (1927) *Las Hurdes, étude de géographie humaine*, Bordeaux-Paris. École des Hautes Études hispaniques
(1936) *En España: Ciento cincuenta y ocho fotografías*, Barcelona. Gustavo Gili
- Legendre, P. (1994) *Dieu au miroir. Étude sur les institutions des images*, Paris. Fayard

- Leiris, M. (1930) "L'oeil de l'ethnologue (A propos de la Mission Dakar-Djibouti), *Documents*, segon any, n° 7, Paris
- Lionel-Marie, A. (1993) "Essai biographique", a *Eli Lotar*, Paris. Catàleg de l'exposició. Centre Georges Pompidou
- Litvak, L. (1990) *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona. Anthropos
- Llopis, J.M. (1988) *Juan Piqueras: El "Delluc español"*, Valencia. Ediciones Filmoteca. 2 vols
- Loizos, P. (1993) *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness*, Manchester. Manchester Univ. Press
- López Mondéjar, P. (1992) *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*, Barcelona. Lunwerg
- Mainer, J.C. (1987) *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid. Cátedra. 4ª edició
- (1988) "El periodista Ramón Acín", dins de *Ramón Acín 1888-1936, op.cit.*
- (1993) "Apuntes sobre el tema rural en la España republicana", a *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional. Comisión del Homenaje a Miguel Hernández. Alicante-Elche-Orihuela*
- Malraux, A. (1967) *Antimémoires*, Paris. Gallimard
- Marí, A. (1994) *Formes de l'individualisme*, València. 3 i 4
- Marsolais, G. (1994) "Les Mots de la tribu" a *Cinémas*, Vol. 4 n° 2. Montréal
- Mellen, J. (ed.) (1978) *The world of Luis Buñuel. Essays in criticism*, New York. Oxford University Press

- Mendelson, J. (1996-1997) "Contested Territory: The Politics of Geography in Luis Buñuel's *Las Hurdes: Tierra sin Pan*", a *Locus Amoenus*, n° 2, Bellaterra. Universitat Autònoma de Barcelona. Dept. d'Art.
- Micciché, L. (1995) "Senza canzone ne pane. 'Las Hurdes' di Luis Buñuel", a *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, n° 2, Roma. Università della Sapienza.
- Mirador* (1931) "Documentals", núm. 114, 9 d'abril. Barcelona
- Mitry, J. (1974) *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*, Paris. Seghers
- Monegal, A. (1993) *Luis Buñuel, de la literatura al cine. Una poética del objeto*, Barcelona. Anthropos
- Montaigne, M. de (1965) *Essais I*. Préface d'André Gide, Paris. Folio
- Montesquieu (1951) *Lettres persanes*, Paris. Garnier
- Muller, J.E. i Pérusse, D. (eds.) (1992) "Cinéma et Reception", n° monogràfic de *Cinemas*, Vol. 2, n° 2-3, Montréal
- Nussinova, N. "España-36 ¿Es una producción de Luis Buñuel?", *Archivos de la Filmoteca*, n° 22, febrer de 1996, València.
- Oms, M. (1985) *don Luis Buñuel*, Paris. Eds. du Cerf
- (1964) "Une seule certitude, la mort" a *L'Avant-Scène du Cinéma*, n° 36. Paris
- Pariante, A. (1996) *Diccionario temático del surrealismo*, Madrid. Alianza
- Paz, O. (1951) "El poeta Buñuel", a *Las peras del olmo*, 1971, Barcelona. Seix-Barral, i a *Turia* n° 26, novembre 1993, Terol. (edició original francesa a *L'Age du Cinéma*, Paris)
- Pelletier, L. (1990) *L'espace métaphorique du montage cinématographique*, Canada. McGill University

- Pérez Turrent, T. i De la Colina, J. (1993) *Buñuel por Buñuel*, Madrid.
Plot
- Philippe, C-J. (1963) "Luis Buñuel, auteur de films", a *Études Cinématographiques*, nº 20-21, Paris
- Popular Film* (1933) "El cinematógrafo educativo en las Misiones Pedagógicas de España", nº extraordinari. 28
Octubre
- Porton, R. (1997) *Film and the anarchist imagination*, New York.
N.Y. Univ.
- Puerto, J.L. i Grande del Brío, R. (1995) *Paseos por las Hurdes*,
Salamanca. Almarú Ediciones
- Renau, J. (1980) *Arte en peligro (1936-1939)*, Valencia
- Renov, M. (ed.) (1993) *Theorizing Documentary*, New York-London.
Routledge
- Robin, P. (1981) *Manifiesto a los partidarios de la educación integral (Un antecedente de la escuela moderna)*, Barcelona. José J. de Olañeta Ed.
- Rocha, G. (1966) Dins de *Luis Buñuel*. Edizioni la Biennale. Venezia,
1984
- Rodríguez de la Flor, F. (1989) *De las Batuecas a las Hurdes: Fragmentos para una historia mítica de Extremadura*, Mérida. Editora Regional de Extremadura (facsimil)
- Rodríguez Labandeira, J. (1991) *El trabajo rural en España (1876-1936)*,
Barcelona. Anthropos
- Romaguera, J. i Alsina Thevenet, H. (eds.) (1989) *Textos y manifiestos del cine*, Madrid. Cátedra
- Rosenstone, R.A. (1995) "La historia en la pantalla", dins *Realidad, Ficción y Propaganda*, M.A. Paz y J.

- Montero (eds.), Madrid. Editorial
Complutense
- (1997) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a
nuestra idea de la historia*, Barcelona. Ariel
- Rotellar, M. (1977) *El cine español de la República*, San Sebastián. XXV
Festival Internacional de Cine de San
Sebastián
- (1972) *Aragoneses en el cine*, Saragossa. Ayuntamiento de
Zaragoza
- Rotha, P. (1963) *Documentary Film*, London. Faber and Faber. 3era.
edició ampliada (edició original de 1936)
- (1978) *Robert J. Flaherty: A biography*. Filadelfia. University of
Pennsylvania Press
- Rouch, J. (1995) "El hombre y la cámara", dins de E. Ardévol i L. Pérez
Tolón, *Imagen y cultura. Perspectivas del cine
etnográfico*, Granada. Diputación Prov.
de Granada.
- Rubia Barcia, J. (1992) *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*,
A Coruña. Ediciós do Castro
- Rubinstein, E. (1983) "Visit to a familiar planet: Buñuel among the
Hurdanos", a *Cinema Journal*, 22, n°4,
Chicago.
- Rucar, J. (1990) *Memorias de una mujer sin piano*, Madrid. Alianza
- Sabouraud, F. (1995) "L'experience des limites", a *Cinéma du Réel*,
Paris
- Sadoul, G. (1965) *Dictionnaire des Films*, Seuil. Paris
- Sagarra, J.M. (1967) *Obres Completes. Prosa*, Barcelona. Selecta
- Sala Noguera, R. (1993) *El cine en la España republicana durante la
guerra civil*, Bilbao. Mensajero

- Sánchez Vidal, A. (1984) *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid. Ediciones J.C.
- (1993) *El mundo de Buñuel*, Zaragoza. Caja de Ahorros de la Inmaculada Concepción
- (1991) *Luis Buñuel*, Madrid. Cátedra
- Saura, A. (1988) "Las Pajaritas de Ramón Acín", dins de *Ramón Acín 1888-1936 op.cit.*
- Schneider Adams, L. (1993) *Arte y psicoanálisis*, Madrid. Cátedra
- Scholes, P. A. (1984) *Diccionario Oxford de la Música*, Barcelona. Edhasa
- Schwarze, M. (1988) *Luis Buñuel*, Barcelona. Plaza & Janés (edició original alemanya de 1982)
- Slonowski, J.M. (1992) *The cinema of cruelty*, Toronto. Univ. of Toronto
- Sobchack, V. (1980-81) "Synthetic vision : The dialectical imperative of Buñuel's *Las Hurdes*", *Millenium Film Journal*, n°s. 7-8-9. New York.
- Squiers, C. (1990) *The critical image. Essays on contemporary photography*, Seattle. Bay Press
- Steiner, G. (1990) *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, México. Gedisa
- Sontag, S. (1981) *Sobre la fotografía*, Barcelona. Edhasa
- Talens, J. (1986) *El ojo tachado. Lectura de Un chien andalou de Luis Buñuel*, Madrid. Cátedra
- Tesson, C. (1995) *Luis Buñuel*, Paris. Cahiers du Cinéma
- Thomas, N. (1994) "Colonial Surrealism. Luis Buñuel's" *Land Without Bread, a Third Text*, , n° 26, London
- Tinazzi, G. (1973) *Il cinema de Luis Buñuel*, Palermo. Palumbo Editore
- Torres Planells, S (1995) "Ramón Acín. Una estética anarquista y de vanguardia". Instituto de Estudios

Altoaragoneses. Diputación de Huesca.

Inèdit.

- Tortella, G. (1994) *El desarrollo de la España contemporánea. Historia económica de los siglos XIX y XX*, Madrid.
Alianza
- Unamuno, M. de (1988) *Visiones y andanzas españolas*, Madrid,
Alianza
- Unik, P. (1934) "Terre sans pain", comentari del film. Arxiu Buñuel.
Centro Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid
- (1935) "Chez le Sultan des Hurdès", *Vu*, n°s.362 i 364. Paris
- (1972) *Chant d'exil*, Paris. Editeurs Français Réunis
- (1972) *Les héros du vide : Roman inachevé*, Paris. Editeurs
Français Réunis
- Vidal Oliveras, J. (1993) "Josep Dalmau i Rafel, pintor, restaurador i promotor d'art". Tesi de doctorat. Univ. de Barcelona. Departament d'Història de l'Art.
- Villegas López, M. (1936) "El Camí de les Hurdes", *Mirador* (28-V-36),
(1937) *Arte de masas: Rutas de los temas filmicos*,
Madrid. Biblioteca del Grupo de Escritores
Cinematográficos Independientes
- (1973) *Los grandes nombres del cine*, Barcelona. Planeta
- Virmaux, A. i O. (1976) *Les surréalistes et le cinéma. Anthologie*, Paris.
Ramsay
- (1993) "Cinéma: L'énigme d'une carrière prometteuse et inaboutie", a *Eli Lotar*, Paris. Catàleg de l'exposició. Centre Georges Pompidou
- Van Cauwenberge, G. (1989) "Vers une definition du documentaire", a
Filmer à tout prix, n° 4. Bruxelles

Vega, L. de la (1964) *Las Hurdes, leyenda y verdad*, Madrid. Servicio Informativo Español

Vogel, A. (1974) *Film as Subversive Art*, London. Weidensfeld and Nicolson

Weiss, P. (1989) *Cinéma d'avant-garde*, Paris. L'Arche (edició original alemanya dins d'Akzente, n° 2.

München, 1962 Wright, B. (1937) "Land Without Bread" a *World Film News*, recollit a *The Documentary Tradition* (L. Jacobs, 1971)

Zambrano, M. (1977) *Los intelectuales en el drama de España. Ensayos y notas (1936-1939)*, Madrid. Hispania

