

ARTE Y CREACIÓN

- Cambio estético y compromiso político en Buñuel (1929-1933): un perro andaluz y Las Hudes. Tierra sin pan
- Dos poemas

CAMBIO ESTÉTICO Y COMPROMISO POLÍTICO EN BUÑUEL (1929-1933): *UN PERRO ANDALUZ* *Y LAS HURDES. TIERRA SIN PAN.*

José Manuel López de Abiada
Universidad de Berna

Resumen: En el presente trabajo se vislumbran tres objetivos capitales: 1. situar a Buñuel en el contexto generacional; 2. dilucidar y calibrar los principales cambios estéticos entre su primera película y el documental rodado en Las Hurdes; y 3. interpretar el documental desde el concepto de obra comprometida, situándola en unas coordenadas temporales concretas (1928-1933). Al socaire de los objetivos mencionados, se muestra también el tránsito de la literatura de vanguardia a la de avanzada y se sitúan en él las dos películas de Buñuel.

Palabras clave: Cambio estético y compromiso político; Buñuel y la generación del 27; *Un perro andaluz* y *Las Hurdes*, dos obras de culto; Un nuevo modo de mirar; Expresionismo tardío; Documental artístico

Abstract: In the present work, three main objectives are seen: 1. Situating Buñuel in the generational context; 2. Elucidating and weighing up the main aesthetic changes found between his first movie and the documentary filmed at Las Hurdes, and 3. construe the documentary from the committed-work concept, by placing it within some specific temporary coordinates (1928-1933). In the lee of the above-mentioned objectives, the transit from avant-garde to ahead-of-the times literature is shown as well, where these two films by Buñuel can be situated.

Key words: aesthetic change and political commitment; Buñuel and the generation of the 27; *El perro andaluz* and *Las Hurdes*, two works of cult; a new way to watch; delayed expressionism; documentary artistic

Sommaire: Dans ce travail on peut voir trois objectifs essentiels: 1. Situer Buñuel dans le contexte générationnel; 2. élucider et calibrer les principaux changements esthétiques entre son premier film et le documentaire tourné à Las Hurdes, et 3. interpréter le documentaire partant du concept d'oeuvre engagée en le plaçant sur des coordonnées temporaires concrètes (1928-1933). À l'abri des objectifs énoncés, on montre aussi le transit de la littérature d'avant-garde à la littérature d'avancée, et c'est là où l'on situe ces deux films de Buñuel.

Mots clefs: changement esthétique et compromis politique; Buñuel et la génération de du 27; *El perro andaluz* et *Las Hurdes*, deux oeuvres de culte; une nouvelle manière de surveiller; expressionnisme tardif; documentaire artistique

I. OBJETIVO Y DEFINICIONES

Me propongo abordar algunos aspectos del documental *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933) con tres objetivos prioritarios: a) situar la primera película de Buñuel en el contexto generacional, b) reflexionar sobre los cambios estéticos más visibles entre su primera película y el documental rodado en Las Hurdes y c) analizar el documental a partir del concepto de compromiso, situándolo en unas coordenadas temporales precisas (1928-1933).

Bajo el concepto de obra de arte (literaria, cinematográfica, etc.) *comprometida* incluyo aquellas creaciones que reflejan, defienden y propugnan una opinión, una ideología determinada o un sistema de valores, encaminado tanto a reforzar el «modelo» dominante como a modificar –aunque sea parcialmente– la «realidad circundante» de la sociedad o del *statu quo*.

La obra de arte comprometida es altamente referencial, puesto que habla del mundo exterior y pretende influir en él. Es, además, preponderantemente unívoca, pues, hasta en su ironía y en sus ambigüedades, apunta al blanco. Tiene siempre un significado prioritario y privilegia la comunicación.

Hay, por tanto, un sistema de convenciones comunicativas que han de ser comprendidas por los destinatarios para que tengan los efectos deseados (lo que no significa que éstos hayan de compartir las ideas del autor) y hay también un contexto extrapoético (histórico, político, social, etc.) que repercute en la recepción.

En suma, la obra comprometida:

- concede gran importancia a la información contextual y al marco ideológico como elementos estructurantes en la comprensión de la realidad

- mitifica o denuncia una situación (política) determinada
- debe ser verosímil.

Pero, tratándose de una película, hay, además, ritmo, imágenes, simbología, dimensión fónica, ironía, capacidad evocativa, emotiva y comunicativa, función temporal, etc.

II. BUÑUEL Y EL 27

Conviene tener en cuenta que Luis Buñuel es un representante destacado de la generación del 27 no sólo por su fecha de nacimiento sino también por su obra literaria y porque su vocación de escritor estuvo siempre latente, incluso tras su dedicación al cine. Además, no parece aventurado afirmar que su obra cinematográfica es una continuación de lo que había comenzado a hacer y, probablemente, de lo que hubiera deseado y podido hacer en literatura. Su obra literaria más original es un libro integrado por veintidós poemas, en verso y prosa, concluido y preparado para su publicación en 1927, pero que, por razones que ignoro, al final se quedó sin publicar. El título elegido para el libro era *Polismos* –es decir, varios «ismos»–, pero terminaría llamándose *Un perro andaluz*. Varios de los poemas incluidos en este libro aparecieron en revistas (con *La Gaceta Literaria* en primera fila). Con los versos de Juan Larrea, son los primeros ejemplos de escritura surrealista en España, aunque dicho estilo todavía no llevara el marbete de surrealismo. A juicio de Sánchez Vidal, la imaginería de este poemario tiene ciertas afinidades con *Sobre los ángeles* de Alberti (1929), *Los placeres prohibidos* (1931) de Luis Cernuda y los dos poemarios surrealistas de Vicente Aleixandre: *Espadas como labios* (1932) y *La destrucción o el amor* (1933). En Buñuel, sin embargo, como bien señala Luis García Jambrina, «hay una mayor virulencia en el uso de las imágenes y una explícita renuncia a embellecerlas, por lo que siempre tienden a ser bastante bruscas en su desnudez. Sólo Lorca en

Poeta en Nueva York sería capaz de reunir idéntica capacidad crítica y subversiva»¹.

En su día, el poema cinematográfico o film poemático *Un perro andaluz* fue recibido por parte de la crítica como lo que era: un poema en imágenes. Así lo apunta Eugenio Montes en la reseña publicada en *La Gaceta Literaria* (15 de junio de 1929) con ocasión del estreno en París el 6 de junio de 1929, en el Studio des Ursulines:

Buñuel, poeta con palabras, logra aquí con silencios su mejor poema. Yo creo que logra el mejor poema de la lírica española contemporánea (lírica sin drama ni tradición. Porque la poesía española ha tendido siempre a lo dramático). En veinticinco [sic por diecisiete] minutos de film, Buñuel y Dalí borran la obra de sus compañeros de generación. Porque su film es eso: poesía. No lo otro: literatura. / Todo es poético en este film utilitario (pág. 393 de la reedición facsimilar).

Acierta Sánchez Vidal cuando apunta que es imprescindible conocer al Buñuel poeta para entender al Buñuel cineasta, especialmente en su primera película, cuyo título deriva, como sabemos, de su obra literaria:

La dependencia de la película respecto al libro que vampirizó, es considerable, y no sólo se refiere al título, aunque esta coincidencia muestre elocuentemente la encrucijada en que se debate Buñuel entre 1927 y 1928, al amparar el mismo título un libro y un film: 1927 es el año de *Un perro andaluz* literario; 1928 de *Un perro andaluz* cinematográfico. Mientras los antiguos compañeros de la Residencia andan ocupados con un Góngora que Buñuel no duda en calificar, provocadoramente, como «la bestia más inmunda que ha parido madre», él se adentraba de lleno en el surrealismo y quemaba etapas rápidamente, rechazando el magisterio de Ortega y Juan Ramón Jiménez. Lo peculiar de su mundo poético asombrará a media Europa a través de la película, pero se perfilaba ya en los escritos de que ésta, en gran parte, deriva².

1 «Cine y literatura en la generación del 27», material inédito distribuido en la Universidad de Berna con ocasión de un seminario sobre cine y literatura del 27.

No en vano Buñuel, residente en París desde 1925, actúa como intermediario entre el grupo surrealista parisino y sus compañeros de la generación del 27.

2 Luis BUÑUEL, *Obra literaria* (Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal), Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982, pág. 25.

III.

«LA GUERRA DE LOS POETAS»

Aunque aquí nos ocupemos de cinematografía, creo que viene a cuento hacer referencia a la reseña que Dámaso Alonso publicó sobre *Espadas como labios* en la *Revista de Occidente* de diciembre de 1932. En ella, el autor de *Hijos de la ira* llama la atención sobre «un fenómeno curiosísimo» que se estaba produciendo en la poesía de los representantes más valiosos de su generación desde hacía «unos tres años (1929-1932)»: el brote de «un movimiento que podríamos calificar de ‘neorromántico’, por lo que tiene de reacción contra la contención inmediatamente anterior [...]. Nadie podrá negar ahora ‘humanidad’ a la poesía nueva»³.

Giménez Caballero recuerda en sus memorias un inquietante incidente sucedido con motivo del banquete que le ofreció Ramón Gómez de la Serna el 8 de enero de 1930. El homenaje se celebró en la «sagrada cripta» pombiana y, según testimonia la crónica aparecida en *La Gaceta Literaria* (núm. 74, 15 de enero de 1930, pág. 3), asistieron al ágape más de cien comensales, entre quienes figuraba la mayoría de los poetas y escritores de la generación que residían en Madrid. No parece aventurado afirmar que acaso fue éste el último acto que logró congregarse lo más granado del 27, borrando o anulando las diferencias de credos estéticos y políticos. La crónica concluye con una frase enigmática, ahora inteligible tras la revelación de Giménez Caballero: «El brillante acto acabó en la mayor cordialidad, ensayándose los primeros fogonazos del nuevo magnesio sin humo». Este enigmático pasaje iba precedido por un escueto y supuestamente inocente párrafo en el que, sin embargo, se mencionaban los nombres de quienes generaron el incidente: Espina y Ledesma Ramos, por entonces simpatizantes y defensores, respectivamente, del socialismo y del fascismo.

Veamos, sin más, la versión del incidente en palabras de Giménez Caballero:

La politización en la literatura comenzaba y el mismo Antonio Espina daría testimonio de ello cuan-

3 Recogido también en «La poesía de Vicente Aleixandre», en *Poetas españoles contemporáneos*, 3ª. ed., Madrid, Gredos, 1978, pág. 270.

do a primeros de ese año 1930, Ramón Gómez de la Serna me ofreció un banquete en «Pombo» con más de cien comensales y en el que a su final, mientras Rafael Alberti repartía un panfleto contra la *Revista de Occidente* en el que aparecía de «damo» Antonio Marichalar, acompañando siempre a las musas de Ortega, una Condesa y una Duquesa, el propio Espina se levantó para disentir de la presencia de un fascista como el comediógrafo Bragaglia entre los comensales, y atacar con ese motivo la Dictadura de Primo de Rivera auspiciando una España liberal y republicana. Frente a lo cual Ramiro Ledesma Ramos se alzó, no a defender a dictador alguno, sino a pedir un clima de heroísmo entre las juventudes. Y respondiendo a la pistolita simbólica, la de Larra, que sacara Antonio Espina, empuñó una de verdad. Con lo cual se armó un jaleo terrible en el viejo y plácido «Pombo», teniendo necesidad Ramón de utilizar su voz estentórea como un apagafuegos para dominar aquel choque. La guerra civil había comenzado en España. Y, una vez más, los poetas precedían a los políticos. Los poetas como nubes preñadas de tormenta⁴.

IV. SOBRE LA GENERACIÓN DEL 27

Si consideramos los manuales de historia de la literatura española, la conclusión más inmediata que se suele desprender en relación con el concepto de «generación del 27» es que dicha generación corresponde preponderantemente a una nómina de poetas nacidos entre 1891 y 1905: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Rafael Alberti, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre. Sin embargo, si consideramos que la euforia gongorina fue de corta duración, que ya en 1931 la mayoría de esos poetas sentía a Góngora más lejano que a Lope, Quevedo o Garcilaso y, sobre todo, que dicha lista suele ser fruto de criterios excluyentes⁵, percibimos que la llamada «generación del 27» queda injustamente amputada. Efectivamente, se suele olvidar que la generación, como tal, se nutría de una realidad político-cultural y se situaba en unas coordenadas

estéticas e ideológicas sumamente complejas en las que tenían cabida todos los escritores jóvenes de las distintas (en parte distantes) ideologías, especialmente visibles en el quinquenio 1928-1933. En suma –y limitándonos al ámbito literario⁶–, en una nómina suficientemente abarcadora de la generación del 27 figurarían, amén de los poetas señalados:

- los nutridos grupos de novelistas y ensayistas conservadores, entre quienes cabe destacar los nombres de Tomás Borrás, Huberto Pérez de la Ossa, Ramón Ledesma Miranda, Juan Antonio de Zunzunegui, Agustín de Foxá, Manuel Halcón, Eugenio Montes, Rafael Sánchez Mazas, Luys Santa Marina, Giménez Caballero, Ledesma Ramos y Primo de Rivera
- los narradores y ensayistas del «otro» 27, que optaron abiertamente, hacia finales de la década, por la politización de la literatura y entre quienes figuran con pleno derecho Joaquín Arderius, Benavides, José Díaz Fernández, César M. Arconada, Ramón Sender, Andrés Carranque de Ríos, Julián Zugazagoitia y Alicia Garcitoral⁷
- el grupo de narradores, ensayistas y, en algunos casos, dramaturgos, entre quienes hay que incluir a Antonio Espina, Juan José Domenchina, José Bergamín, Francisco Ayala, Max Aub, Rosa Chacel, Claudio de la Torre, Esteban Salazar Chapela, Édgar Neville, José López Rubio, Jardiel Poncela, Antonio Robles, Samuel Ros, Mihura, Casona y otros. Ello sin olvidar que esta nómina debería ser completada con nombres de músicos (entre ellos, Andrés Segovia, Sáinz de la Maza, Joaquín Rodrigo y Rodolfo y Ernesto Halffter), pintores (como

4 Ernesto GIMÉNEZ CABALLERO, *Memorias de un dictador*, Barcelona, Planeta, 1979, pág. 67.

5 Excluyente porque silencia a coetáneos sumamente afines: Juan Larrea, Juan José Domenchina, Antonio Espina, Adriano del Valle, José María Pemán, Juan Chabás, Mauricio Bacarisse, Jaime Marichalar, José Bergamín, Claudio de la Torre, Guillermo de Torre y otros.

6 Si deseáramos adentrarnos en lo que podría llamarse «generación histórica del 27», deberíamos considerar otros nombres significativos, quizá menos conocidos: José Calvo Sotelo, Andrés Nin, Franco Bahamonde y Vicente Rojo; José Antonio Primo de Rivera, Ramiro Ledesma Ramos, José Díaz, Dolores Ibárruri, Joaquín Maurín, José María Gil Robles y Pedro Sáinz Rodríguez (personaje representativo en todos los sectores: erudito, animador de la ciap, Ministro de Educación con Franco, consejero político de don Juan de Borbón y amigo de juventud de varios de los poetas del 27).

7 Con el pasar del tiempo, y como testimonios literarios significativos de la reacción a las circunstancias político-sociales que desembocaron en la contienda civil, en este grupo podrían figurar también Isidoro Acevedo, Arturo Barea, Paulino Masip, Max Aub, Francisco Ayala y otros.

Miró, Cossío, Palencia y Dalí), escultores (como Ferrant) y varios directores de cine (Buñuel y otros).

V. RUPTURA DE LA LÓGICA Y PULSIONES INCONSCIENTES

Suele olvidarse que Buñuel era un apasionado del disfraz, matiz que a menudo se vislumbra en toda su obra, incluidas sus memorias, *Mi último suspiro* (1982). Lo ha visto bien Agustín Sánchez Vidal en un trabajo reciente:

Lo *buñuelesco* es tan escurridizo que cuando se quiere definir o atrapar, conduce a menudo a las más previsibles caricaturas [...]. Hay quien lo reduce a una especie de tosco baturismo primario, o a un anticlericalismo propio de comecuras profesional. Desde luego, tampoco son más estimulantes los reduccionismos parisinos que lo canonizan como el Gran Transgresor, en la órbita de la intelectualidad surrealista. Buñuel era muy complejo, y él mismo huía de lo prefabricadamente *buñuelesco* [...]. No obstante, sucede que Buñuel es un tema del que todo el mundo cree tener las supuestas *claves* tras haber visto a salto de mata algunas de sus películas o leído algún libro (especialmente sus memorias). Y las cosas son un poco más complicadas. En realidad, si se tiene un espíritu independiente y opinión propia, sus películas son muy elocuentes y no creo que necesiten excesivos intermediarios⁸.

Teniendo muy en cuenta las afirmaciones de Sánchez Vidal –y al hilo de sus sugerencias–, vamos a adentrarnos en el análisis de *Las Hurdes* según los presupuestos establecidos. Se impone, sin embargo, un apunte previo. Si en *Un perro andaluz* se cuenta una historia que se distancia deliberadamente de lo que podríamos llamar, a falta de mejor expresión, la «lógica narrativa», en *L'âge d'or*⁹ (cuyo guión fue escrito, como el de la película precedente, por Buñuel y Dalí), la historia narrada es sumamente compleja, puesto que la historia de amor que cruza la obra entera está

entrelazada con otras dos historias de no menor envergadura: natural la primera (me refiero sobre todo al plano de los alacranes que inaugura la película) y humana la otra. Por lo demás, la historia del loco amor coincide a grandes rasgos con la exaltación del *amour fou* que propone y sostiene Breton, si bien aquí con un añadido destructor, letal incluso, completamente exento de cualquier asomo de romanticismo. La rápida sucesión del fragmento documental sobre los escorpiones y las historias de los bandidos y mallorquines son una ilustración paradigmática de la firme intención de los guionistas (Buñuel y Dalí) de enlazar representaciones irracionales como si de pulsiones inconscientes se tratara, sin acotaciones o comentarios que le faciliten al asombrado espectador el pasaje de una escena a otra o incluso de un plano a otro, subrayando así la elección de una ruptura deliberadamente ostentosa.

VI. FASCINACIÓN DEL DESAMPARO Y MISERIA FILMADA

En el breve espacio que dedica en sus memorias a la desolada región de Las Hurdes, Buñuel apunta aspectos singulares en más de una ocasión, por ejemplo cuando afirma que eran tierras «antaño pobladas por bandidos y judíos que huían de la Inquisición»¹⁰, que le «fascinaba el desamparo de sus habitantes» y su apego «a su tierra sin pan», que cuando «alguien llevaba de Andalucía algún mendrugo [...] servía de moneda de cambio» (pág. 167). La exageración se convierte en hipérbole cuando afirma que Las Batuecas «era uno de los contados paraísos sobre la tierra» y que en «sus huertos crecían las mejores hortalizas del mundo» (pág. 169). También revela un dato que conviene retener por referirse a un libro primordial para sus fines: *Las Hurdes, études de géographie humaine* (París, 1927). El pasaje de las memorias referido a esta monografía de Maurice Legendre dice así: «Yo acababa de leer un estudio completo realizado sobre aquella región por Legendre, director del Instituto Francés de Madrid, que me interesó sobremedida» (pág. 166).

8 Agustín SÁNCHEZ VIDAL, «El espejo incierto de Luis Buñuel», Cuadernos Hispanoamericanos, 603, septiembre 2000, pág. 17.

9 La película fue estrenada en noviembre de 1930; fue prohibida ocho días después del estreno tras haber provocado un escándalo memorable. La prohibición terminó en 1980 con su distribución comercializada en Nueva York y París.

10 Luis BUÑUEL, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982, pág. 166. Cito siempre por esta edición.

Legendre había acompañado a Miguel de Unamuno en su viaje a Las Hurdes en 1913, viaje acerca del cual aparecieron cuatro crónicas¹¹ en el diario madrileño *El Imparcial*. La contribución de Legendre (que ya entonces recogía material para su libro) fue considerable en cuanto a saberes prácticos, guías y personas de contacto. No es éste el lugar para cotejar las crónicas unamunianas y el libro de Legendre y su influencia o presencia en la película de Buñuel. Me limito a reproducir unos pasajes referidos a ambos autores. Del viaje del rector de la Universidad de Salamanca, Mercè Ibarz, autora de una espléndida monografía sobre la película –de la que las páginas que siguen son en parte deudoras– apunta:

Unamuno ve en la sociedad hurdana una metáfora de lo mejor de lo mejor, de la supervivencia en la austeridad y la lucha contra una naturaleza hostil; en cambio, Buñuel y su equipo verán en ella una metáfora de lo insostenible y apelarán, en el plano que cierra el film, a su destrucción. La vieja anunciadora de la muerte recorre las calles y pide que se rece una plegaria «por la muerte de...», corte y paso al plano general de Las Hurdes, despedida del equipo, fin.

Entre el texto escrito y el texto fílmico hay un diálogo entre dos generaciones, una pugna entre la compasión unamuniana y la llamada a la destrucción buñueliana¹².

Aquí es obligatorio reproducir un pasaje referido al libro de Legendre y citar el testimonio del gran historiador e hispanista francés Pierre Vilar.

De la tesis de Legendre, leída en la Universidad de Burdeos y allí publicada en 1927, Ibarz apunta que se trata de

un documentado trabajo, de marcado carácter épico-religioso, de 508 páginas que el autor acompañó de 49 fotografías. Entre estas fotografías hay: paisajes generales, documentación sobre los escasos campos de cultivos, de los caminos igual de escasos y de las colmenas de abejas, vistas generales de poblaciones, de iglesias y del monasterio de Las Batuecas, y vistas particulares de algunas calles de los núcleos urbanos más evolucionados, así como vistas exte-

riores de las escasas viviendas de los núcleos urbanos más pobres, en Las Hurdes altas. El conjunto se completa con diez retratos individuales, cuatro retratos de grupo, una fotografía de boda, otra en un cementerio y el retrato de dos mujeres jóvenes vestidas con la rica guarnición de fiesta de La Alberca (pág. 39).

Del testimonio de Vilar (que había cursado estudios con Legendre) entresaco las informaciones imprescindibles para nuestros fines: Legendre era

un ferviente partidario de la España tradicional; un católico que había abandonado la universidad cuando la ley de Separación; un hombre que había visto en la miseria de las Hurdes un designio de la Providencia; era contrario por naturaleza a los cambios de 1931 y se sumaría posteriormente al pronunciamiento (o, si lo prefieren, al 'movimiento') de 1936 (pág. 39).

VII.

ENTRE EL MITO Y LA LEYENDA¹³

Se suele dar por cierto que Las Hurdes fueron *terra ignota* hasta el reinado de los Reyes Católicos, fecha en que se convierten en escondite y refugio de judíos perseguidos por la intolerancia religiosa, de bandoleros, de marginados sociales y de huidos de la justicia. De ahí que los primeros testimonios literarios de la zona estuvieran marcados con el hierro de la leyenda. Lope de Vega fue uno de quienes más directamente contribuyeron a la creación de la leyenda y de su versión arcádica con la comedia *Las Batuecas del Duque de Alba* (publicada en 1643, pero escrita a comienzos del siglo XVII, fecha en la que el dramaturgo era secretario del duque de Alba y visitaba con cierta frecuencia la zona, en la que solía pasar largas temporadas). De esta obra lopiana arranca el mito arcádico, ampliación y continuación del espacio utópico-contemplativo del convento de los carmelitas de Las Batuecas, con fama de paraíso de un cristianismo impoluto surgido a raíz de la expulsión de los musulmanes. Lope establece determinados parangones y paralelismos entre el «descubrimiento» de Las Hurdes y la conquista del Nuevo

11 Estas crónicas fueron recogidas en *Andanzas y visiones de España* (1922).

12 Mercè IBARZ, *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999, pág. 24.

13 En este apartado me apoyo en más de una ocasión en un escrito de José Luis Puerto del que me confieso deudor, recogido en José Luis PUERTO y Ramón GRANDE DEL BRÍO, *Paseos por Las Hurdes*, Salamanca, Amarú, 2001, pág. 128.

Mundo, rememorados casi un siglo después por Montesquieu en sus *Lettres persanes* (1721). La saga paradisiaca es retomada, desde la sensibilidad romántica, por Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, condesa de Genlis, en su relato *Les Battuécas* (1816), quien elige el lugar cual paradigma y modelo de espacio preservado del furor de las guerras napoleónicas y lo hace inmune al progreso y a las ideas revolucionarias.

En 1604 –es decir, antes que Lope–, el dominico Gabriel de San Antonio había publicado su *Breve y verdadera relación de los sucesos del reino de Camboxa* (1604), en la que relata el descubrimiento de las majadas de Las Hurdes: «Descubriéronla los Camboxas andando a caza de badas: como se descubrieron en Castilla en tiempo del Emperador Carlos V, las Majadas de Jurde, junto a la Peña de Francia, que agora son del duque de Alua a quien el Emperador hizo merced dellas, por averlas descubierto un cazador suyo»¹⁴.

El salmantino Alonso Sánchez concedió carta de naturaleza a la leyenda en su *De Nebus Hispaniae* (1633), obra que gozó de cierta recepción entre los doctos. De ella procede el pasaje siguiente:

Un hombre y una mujer de la Casa ducal de Alba que se hicieron amantes, para escapar de la cólera del Duque y ponerse a salvo, partieron hacia las montañas situadas doce leguas al sur de Salamanca y, adentrándose en ellas, descubrieron un valle, en el que habitaban hombres sin cultura y sin religión, desnudos, alimentados con bellotas y castañas, y en posesión de una lengua desconocida. Los amantes, ante semejante contemplación, optan por comunicar a la Casa de Alba su hallazgo. En ese momento, se les unen hombres armados de la Casa ducal y comienza la «cristianización», la «civilización», del espacio salvaje¹⁵.

Entre los dramaturgos continuadores de la leyenda figuran Juan de Matos Fragoso (*El Nuevo Mundo en Castilla*), Juan Pérez de Montalbán (*Nuevo Mundo en España*), Juan de la Hoz y Mota (*El descubrimiento de las Batuecas*), Juan Eugenio Hartzenbusch (*Las Batuecas*) y Francisco Nieva (*El rayo colgado*)¹⁶. Fray Benito Jerónimo Feijoo fue quien más contribuyó a desmontar

la leyenda en el discurso «Fábula de las Batuecas, y países imaginarios», integrado en el tomo cuarto de su *Teatro crítico universal* (1726-1739): «Es fama común en toda España, que los habitantes de las Batuecas, sitio áspero, y montuoso, [...] vivieron por muchos siglos sin comercio, o comunicación alguna con todo el resto de España, y del mundo, ignorantes, e ignorados aun de los Pueblos más vecinos, y que fueron descubiertos con la ocasión, que ahora se dirá».

Las conclusiones de Feijoo en cuanto a la propagación de la «fábula de las Batuecas» son perentorias: «A la vista de tantas y tan patentes pruebas de ser falso lo que se dice de los habitantes de las Batuecas, ¿quién no admirará, que esta Fábula se haya apoderado de toda España? ¿Qué digo yo España? También a las demás Naciones se ha estendido»¹⁷.

Como cabe esperar, la leyenda fue desmoronándose paulatinamente a la par que iba cuajando la Ilustración. Sin embargo, volverá a recobrar fuerza al socaire de la aparición y la expansión del romanticismo, debido al atractivo que irradiaba una comarca «remota», supuestamente apartada de la civilización y envuelta en un halo adánico, es decir una presunta Arcadia incontaminada, un mito sumamente tentador para las sensibilidades románticas. Varios fueron los autores españoles y extranjeros que reanimaron la leyenda en sus escritos. George Borrow, por ejemplo, afirma en su conocida obra *La Biblia en España* lo que sigue:

Es cosa averiguada que, allá lejos, hacia el oeste, en el corazón de la montaña, hay un valle maravilloso, tan estrecho, que en él sólo se le ve la cara al sol en pleno mediodía. Este valle permaneció desconocido durante miles de años; nadie soñaba su existencia. Pero, al cabo, hace mucho tiempo unos cazadores entraron en él casualmente, y ¿sabe usted lo que encontraron, caballero? Encontraron una pequeña nación o tribu de gente desconocida, que hablaba una lengua ignorada y que acaso vivía desde la creación del mundo sin tratarse con las otras criaturas humanas, y sin saber de la existencia de otros seres cerca de ellos. Caballero, ¿no ha oído usted hablar nunca del valle de las Batuecas? Se han escrito muchos libros acerca de este valle y de sus habitantes¹⁸.

14 Ibid., loc. cit.

15 Ibid., loc. cit.

16 Para más detalles, véase ibid., págs. 129-130.

17 Para más detalles, véase ibid., págs. 132-133.

18 Recogido también en ibid., págs. 134-135.

VIII. LA CARA OCULTA DE LA LETRA

De la leyenda al testimonio

La dimensión mítica y legendaria de la comarca de Las Hurdes tiene sus orígenes en su intrincada y apartada geografía y, sobre todo, en el desconocimiento que escritores y autores de libros de viaje tenían de la idiosincrasia y de la riqueza folclórica, etnológica y cultural de sus pueblos y habitantes. Por otro lado, necesario es recordarlo, la precariedad vital no afectaba por igual a todas las alquerías y poblados de la comarca.

Esta realidad tampoco fue tenida en cuenta por los regeneracionistas, cuyo discurso político, de cuño progresista, nacía con frecuencia viciado por la exageración, la distorsión y el exceso de celo y buenas intenciones. Dicho de otra manera: en breve tiempo se pasó de la sensibilidad romántica al «tremendismo regeneracionista» (o, quizá mejor, «realismo naturalista»), de la mitificación del territorio a su desmitificación, de la leyenda al testimonio denunciador de una agobiante y despiadada realidad. La transición de un estado a otro fue lenta, y por eso no tiene confines temporales nítidos. No obstante, se puede afirmar que este proceso se consolida en la última década del siglo XIX y llega a su cenit en la siguiente; coincide, por tanto, con los años de la tersa ruptura pilotada por los hombres del 98 y se concreta, nítidamente reflejada, en algunos títulos señeros aparecidos el mismo año¹⁹. Precisamente en 1902 apareció la traducción española de *Entartung* (*Degeneración*), la polémica obra de Max Nordau que gozó en España de una considerable recepción, quizá porque venía a añadirse a una nutrida serie de títulos recientes que reflejaban las dificultades del momento. No está aquí de más mencionar las obras

más significativas del movimiento regeneracionista: *Los males de la patria y la futura revolución española* (Lucas Mallada, 1890), *En torno al casticismo* (Unamuno, 1896), *Idearium español* (Ángel Ganivet, 1897), *El problema nacional* (Ricardo Macías Picabea, 1899), *El desastre nacional y sus causas* (Damián Isern, 1899), *Psicología del pueblo español* (Rafael Altamira, 1899), *Reconstitución y europeización de España* (Joaquín Costa, 1899), *Problemas del día* (Luis Morote, 1900) y *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla* (Joaquín Costa, 1902). Ya antes, en *Peñas arriba* (1895), Pereda había hallado, con el conservadurismo ideológico, político y novelístico que lo caracterizaba –y sin la menor sombra de ironía–, una solución a los «males de la patria» y un modo de regenerar su «cuerpo degenerado y podrido»²⁰.

Como bien señala José Luis Puerto, el

momento regeneracionista afecta también a Las Hurdes, una vez que comienza a ser visto este espacio como verdadero problema nacional. Por una parte, distintos autores ponen el dedo en la llaga sobre los problemas y males que provocan el atraso de esta comarca: aislamiento (se la ha llamado incluso «Tíbet hispánico»), hambre, deficiencias higiénicas y sanitarias..., a la vez que crean el nuevo «mito» de Las Hurdes y una verdadera leyenda negra en torno a ellas, que aún hoy, en buena parte, persiste. Por otra, comienzan a realizarse expediciones a la zona que traen como resultado memorias o informes de distintos tipos (pág. 136).

Huelga decir que entre los objetivos principales de los regeneracionistas figuraba la reintegración *de facto* –y en igualdad de condiciones– de Las Hurdes al ámbito político, económico y social, objetivos que el Estado y varias instituciones trataron de llevar a cabo con mayor o menor fortuna.

Herederos directos del tremendismo regeneracionista son los testimonios de Antonio Ferres y Armando López Salinas (me refiero a su libro *Caminando por Las Hurdes* [1960], genuino representante del realismo social), Ramón Carnicer, Víctor Chamorro (aludo a *Las Hurdes. Tierra sin tierra*, 1968) y algunos más. Heredero indirecto del tremendismo regeneracionista, el

19 Efectivamente, aunque en arte no sea común toparse con un terminus a quo y un terminus ad quem, en 1902 aparecieron, como es sabido, varios títulos que marcaban una ruptura neta (Amor y pedagogía, Sonata de otoño, Camino de perfección y La voluntad son los más citados pero no los únicos) y muchos otros que encarnaban la continuidad (Cañas y barro de Blasco Ibáñez es sin duda uno de los más significativos). De 1902 es también Alma y vida de Pérez Galdós, quien ese mismo año comienza la cuarta serie de sus Episodios nacionales (inaugurada con Los tormentos del 48 y Narváez).

20 Para más información, véanse mi edición y las notas a la edición crítica de *Peñas arriba*, vol. viii de Obras completas (Santander, Tantín, 2001).

documental cinematográfico de Buñuel sobre los hurdanos y su tierra también ha contribuido considerablemente a la difusión de la inmerecida «leyenda negra». Pero, a la vez –y no es una paradoja–, es, dada su enorme recepción, la creación artística que más ha contribuido a la divulgación de la historia de Las Hurdes y de sus habitantes.

La realidad y los símbolos

Jenaro Talens, a mi juicio, acierta cuando afirma que las películas de Buñuel son el «espléndido testimonio de un *tour de force*: un realismo que no refleje redundantemente la realidad, sino que exprese simbólicamente lo real»²¹. La primera representación pública de *La edad de oro* tuvo lugar en Studio 28 en noviembre de 1930, pocos días antes de que Buñuel se embarcase en Le Havre camino de Hollywood, donde debía quedarse seis meses para aprender la «técnica americana», pues había firmado un contrato muy conveniente con el delegado general de la Metro-Goldwin-Meyer en Europa.

En sus memorias, Buñuel se refiere al «escándalo encantador» provocado por la película, que pudo seguir con todo lujo de detalles por los periódicos que sus amigos le enviaban desde París²². Su desinterés por integrarse a la industria cinematográfica norteamericana y el alcance del escándalo generado por *La edad de oro* ponían en entredicho su futuro y las posibilidades de seguir dirigiendo películas. Por ello habló a sus amigos Ramón Acín –pedagogo, escultor y dirigente anarquista– y Sánchez Ventura de su intención de realizar un documental sobre Las Hurdes, dado que había roto con los círculos vanguardistas, y su amistad con Lorca y Dalí había terminado. En sus memorias recoge Buñuel la respuesta de Acín: «Mira, si me toca el gordo de la lotería, te pago esa película» (pág. 166). El azar hizo el sueño, en parte, realidad: Acín pudo poner a disposición de Buñuel 20.000 pesetas y Buñuel puso en seguida manos a la obra. Acín y Sánchez Ventura se

encargaron de organizar el rodaje y la asistencia de dirección; de París llegaron el camarógrafo Eli Lotar y Pierre Unik, coautor del comentario. El rodaje duró exactamente un mes: del 23 de abril al 22 de mayo de 1933.

Ese año coincidió, huelga recordarlo, con los reveses más serios de la República: la tragedia de los colonos anarquistas de Casas Viejas, las huelgas y protestas obreras en los sectores mineros e industriales, la represión de los movimientos anarquistas y la fundación de la CEDA (que ganaría las elecciones municipales de abril). El gobierno de Azaña se ahogaba en sus contradicciones y dimitiría en septiembre; dos meses después, la derecha ganaba las elecciones generales; entre ambas fechas había sido fundada Falange Española. En Alemania, Hitler había llegado al poder; en la Unión Soviética, el estalinismo estaba en pleno auge y «exportaba» su influencia a otros países a través de los partidos comunistas locales; en Italia, Mussolini llevaba más de un decenio; en Francia, la represión daba fuerzas a los movimientos fascistas...

Por si fuera poco, Las Hurdes era lugar de confinamiento de fascistas confesos, entre ellos el doctor Albiñana Sanz, jefe del minúsculo Partido Nacionalista Español, precursor de la Falange y quien publicaría ese mismo año (1933) dos libros de título contundente sobre su estancia en Las Hurdes²³. Y, como telón de fondo, la naciente reforma agraria, imperiosa pero lenta y pusilánime, que en Las Hurdes se revelaba inoperante, puesto que la propiedad de la tierra se convertía en farsa, dadas la dificultad de arrancarles frutos a terrenos infecundos y abruptos y –consecuencia directa de ello– la miseria de sus habitantes. La comarca de Las Hurdes se revestía de una simbología muy *sui generis* y se transformaba en un espacio metafórico en el que confluían una serie de elementos que se prestaban bien para convertirlo en memoria viva de un simbólico imaginario colectivo.

21 JENARO TALENS, *El ojo tachado. Lectura de Un chien andalou de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 12.

22 BUÑUEL, *Mi último suspiro*, op. cit., pág. 155.

23 J. M. ALBIÑANA SANZ, *Confinado en Las Hurdes: una víctima de la Inquisición republicana y España bajo la dictadura republicana*. (Crónica de un período putrefacto), ambos aparecidos en 1933 en la editorial madrileña El Financiero.

IX. CAMBIO COPERNICANO DE FONDO Y FORMA

La persistencia del tópico

A pesar de que las pinturas rupestres halladas en varios lugares de los valles hurdanos dan testimonio de la presencia humana allí desde tiempos prehistóricos, el asentamiento estable de la población es reciente si se da por sentado que en la comarca se refugiaron y establecieron comunidades de godos que huían de la persecución árabe en alguna época, difícil de precisar, de la Reconquista. Por el contrario, se tiene información fehaciente sobre la llegada de comunidades de judíos a raíz de la expulsión de 1492 y de gentes que huían de la justicia; conocido también es el apego de los hurdanos a su tierra, a la que regresan siempre que pueden para establecerse definitivamente. Quizá ese apego a su tierra se deba a su pobreza y al esfuerzo que les cuesta ganarla a las orillas de los ríos y a los pies de los montes.

De ahí que sorprenda que abunden los autores que niegan la existencia de una cultura de tradición popular en Las Hurdes y de artesanos que construían herramientas y objetos para el uso doméstico y agrario o de pastores que guardaban como oro en paño sus tradiciones, cantares, leyendas, ritos festivos y creencias. En fin, los autores que, uno tras otro y con pocas excepciones, les han negado el pan y la sal culturales a los hurdanos han ido forjando un tópico –vejatorio e infundado como tal– que, precisamente por ser simple, es eficaz y perdurable en lo que se refiere a la supervivencia del repertorio de imágenes creadas. Y los tópicos y estereotipos no son, sabido es, producto de la actividad investigadora. Por otro lado, la dedicación a labores agrícolas, ganaderas y forestales ha sido enriquecida por las experiencias de emigraciones temporales a regiones cercanas para ejercer tareas varias: la siega de cereales, la vendimia y la recogida de la algarroba, de la patata, del tabaco y del algodón, sobre todo. No sorprende, por tanto, que desde hace algunas décadas aparezcan estudios solventes de historiadores, antropólogos, etnólogos, folcloristas, etc., sobre la realidad cultu-

ral de la comarca, que poco a poco ha alcanzado la merecida «normalización».

Del mundo a la comarca

Lo primero que constatamos al acercarnos al documental buñueliano es el cambio copernicano nacido de la ruptura con el periodo precedente, caracterizado por la intención de tanteo surrealista, de radicalismo formal y de consumado vanguardismo. Si las dos primeras películas apostaban por secuencias sin ligaduras temporales, geográficas y lógicas perceptibles, y estaban desprovistas de elementos intencionados, el documental consumado arranca de una realidad concreta –aunque manipulable y, efectivamente, manipulada, como luego veremos– y de un espacio delimitado y situado en una de las comarcas entonces más aisladas, atrasadas y miserables de la geografía española. Buñuel renuncia al cosmopolitismo de antaño para centrarse en un localismo primitivo y rústico por los cuatro costados. Por ejemplo, cuando presenta y proyecta la película, en junio de 1941, en el MoMa de Nueva York –donde entonces ejercía de montador de documentales–, Buñuel insiste en la ausencia de la máquina, convirtiendo la región en un «ejemplo único» de una sociedad entre cuyas características más significativas no está sólo la miseria en sí «sino lo permanente de esa miseria» y «lo perpetuo» de su dolor. De esa misma conferencia procede el pasaje que sigue, recogido por Mercé Ibarz en su monografía:

En la leyenda que se ha ido formando sobre Las Hurdes predomina la creencia en su salvajismo. Nada hay más opuesto a la realidad. Si a algo se parecen poco esas gentes es a las tribus salvajes. En la mayoría de éstas la vida es paradisiaca. El hombre con sólo alargar el brazo recoge los frutos que le ofrece la naturaleza. No existe conflicto espiritual entre el salvaje y la realidad. A civilización primitiva corresponde cultura primitiva. Pero en Las Hurdes a una civilización primitiva corresponde una cultura actual. Poseen nuestros mismos principios morales y religiosos. Poseen nuestra lengua. Tienen nuestras propias necesidades, pero los medios para satisfacerlas son en ciertos aspectos casi neolíticos.

No sé si existe una sociedad humana que posea menos utensilios que los hurdanos. Conociendo como nosotros la terrible complicación maquinista de nuestra época, sus instrumentos de trabajo son

escasos y primitivos. En *Las Hurdes* altas no existe el arado, ni las bestias de tracción y carga. No hay armas de fuego, ni blancas. Apenas hay animales domésticos: por ejemplo, no hay perros ni gatos. [...]. No hay vehículos sobre ruedas. No hay vasos, ni botellas, ni tenedores. [...] Los pocos utensilios que pueden verse han sido importados de Castilla o Extremadura por hurdanos que fueron a mendigar a aquellas tierras. En *Las Hurdes* no se fabrica nada. No hay artesanado. Un hurdano nos dijo que él era panadero, pero hacía ya mucho tiempo que no ejercía por carecer de masa para fabricar el pan. Y esa es la principal razón de la carencia de artífices. La falta de materias primas debida a la miseria, que les impide importarlas, pues el suelo de *Las Hurdes* no produce más que brezo y jara.

Otra cosa increíble del país que nos ocupa es que no tiene folklore. En el tiempo que allí estuvimos no oímos una sola canción. Al trabajar, los hombres lo hacen en silencio, sin que nunca una canción les ayude a sobrellevar su dura vida. El silencio de *Las Hurdes* es único en el mundo. En realidad, no es un silencio de muerte: es un silencio de la vida. Tal vez menos poético, pero mucho más terrible que el otro (págs. 115-116).

Y, sin embargo, se trata de un documental que, tomando como referente la realidad más elemental e inmediata, pasará a formar parte ineludible del acervo imaginario cinematográfico internacional, del conjunto de imágenes cinematográficas que harán y formarán escuela; en parte porque, contrariamente a lo habitual en los documentales, se trata de una creación que, atravesada de psicología, se convierte en un «documental humano».

Transgresión del género y arte de avanzada

Una somera comparación de *Las Hurdes* con los documentales de la época pone en evidencia que transgredía el «género» y que era radicalmente distinto de los «noticiarios» o de las llamadas «películas de viaje» que entonces gozaban de considerable aceptación. Ello se debía a los elementos que hacían de él un «documental humano», pero también al «realismo» con el que mostraba la miseria económica y humana de unos seres «elementales» a través de un modo de hacer que traspasaba las realidades puestas en imágenes hasta convertirlas en ideas. Y ello sin que se notase a primera vista el alcance social,

psicológico, político de las imágenes, o la reflexión y la altura intelectual de un realizador que con sólo dos películas había escrito uno de los capítulos más brillantes y enjundiosos de la historia del cine surrealista. Pero hay más: el documental *Las Hurdes. Tierra sin pan* es a la vez un pronóstico y un diagnóstico. Un pronóstico porque en él se conjetura y presiente la crisis del género documental, circunscrito aún a unas lindes estilísticas en las que los aspectos sociales y políticos estaban condicionados por la presencia de elementos «exóticos» y «deshumanizados» y, como tales, alejados del torrente social. Buñuel era consciente de que en el documental cinematográfico había espacio para el tanteo, el experimento y el ensayo sociopolítico. *Las Hurdes* refleja, por tanto, las convicciones ideológicas y estéticas de un hombre comprometido con el pensamiento republicano de izquierdas y constituye una llamada explícita a la politización de los artistas que aún permanecían recluidos en un esteticismo de «pura forma» y de «imágenes visuales» y alejados, por consiguiente, de las preocupaciones de la vida real. *Las Hurdes* es, también, un documental denso de teoría, un manifiesto fílmico que intenta plasmar, en palabras de Díaz Fernández, «un arte para la vida, no una vida para el arte» y que ajusta «sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes» del momento político español y europeo. Una obra, en fin, que sigue siendo vanguardista porque se sirve de «elementos modernos –síntesis, metáfora, antirretoricismo–» para expresar el drama contemporáneo de una comunidad aislada y de exiguas proporciones, mas no por ello insignificante o exenta de alcance universal. José Díaz Fernández había calibrado estos elementos y características en un ensayo, aparecido en 1930, de subtítulo significativo: *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*²⁴. Se trataba, en suma, de una «vuelta a lo humano», de un cambio de sentido que, sin dejar de ser moderno e incluso vanguardista, lo llevaba al arte que Díaz Fernández llamó «de avanzada». «Vuelta a lo humano» significaba, en Buñuel, «desprenderse» del intelectualismo que había caracterizado sus dos películas precedentes para dejar espacio a un sutil disimulo, al enmascaramiento de una imaginación creativa casi imperceptible.

24 Para más detalles, véase mi prólogo a la edición de 1985 (Madrid, José Esteban).

Reto al espectador: un nuevo modo de mirar

La marcada ruptura genérica y el carácter pionero e inconfundiblemente seminal de las imágenes –insólitas, decía, debido a su «objetividad»²⁵ y descarnado realismo– sitúan *Tierra sin pan* en las indeterminadas e indefinibles lindes de la hibridez y el mestizaje y, con ello, en una «anticipada» modernidad. Lo ha visto muy bien Jean-Louis Comolli cuando apunta que Buñuel era consciente de que con su película ponía al espectador en una situación de «inconfortabilidad», puesto que la crudeza de las escenas hace imposible la indiferencia y despierta en él la indignación. Karl Eder verá en *Las Hurdes* un madrugador antecedente de los «noticiarios televisivos», y Mercè Ibarz, una «contraimagen [...] de lo que no dirá un noticiario» (pág. 151). Y todo ello sucede sin que la obra, calificada por Aranda de «documental síntesis», se convierta en panfleto de intención social. Román Gubern considera que la película constituye una variante nueva «del documental, surgida de la combinación del cine etnográfico militante y de denuncia social, en la que la música de Brahms [y también el comentario, cabe añadir, confiere a la obra] una condición poética derivada de lo insólito de su articulación audiovisual». Casaus opina que la película es un «precedente del *cine directo* norteamericano» y que con su «áspera realización [...] 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 de subversión»²⁶.

Expresionismo tardío

Hemos podido vislumbrar que, entre los mayores logros de *Las Hurdes*. *Tierra sin pan*, figura la creación de un lenguaje. Un lenguaje que «presentaba» de forma «natural» y cruel la degradación y la humillación de seres humanos desde una «estética de lo feo» capaz de superar paradigmas y reflejar con

«exactitud» –y sin consideraciones– aspectos de una realidad de la vida o, si se prefiere, de la parsimoniosa y gradual muerte. Verdad es que, en la literatura y la pintura barrocas, abundan las obras sobre la degradación humana y la caducidad de lo terreno, pero también es cierto que en *Las Hurdes* no se vislumbra ni por asomo el mundo del más allá y que los seres humanos aparecen meramente en su dimensión física y en una existencia corporal casi exangüe, desanimada. Es más: en no pocas escenas de la película podríamos percibir, si centramos nuestra atención en el aspecto «infernol», ciertos paralelismos con obras de Ribera, El Bosco, Brueghel y otros; sin embargo, las representaciones del «infierno» en las obras de dichos pintores están siempre sometidas a la existencia del cielo, que se da por descontado. Ni que decir tiene que en Buñuel el cielo está ausente, que lo «infernol» de esas escenas queda reducido a la existencia física de los habitantes de *Las Hurdes*.

Así las cosas, se advierten no pocas coincidencias con los expresionistas alemanes, especialmente con la obra temprana de Gottfried Benn y el ciclo original de *Morgue* (1912), integrado por tan sólo nueve poemas que, sin embargo, también marcaron época. Eran nueve estampas violentas que testimoniaban la experiencia profesional del médico Benn en los campos de la anatomía y la patología. También allí el yo lírico –que en la película podría corresponder a la voz que hace el comentario en *off*– denunciaba la discrepancia existente entre la doctrina humanitaria oficial y el menosprecio fáctico del ser humano, dando rienda suelta a su rechazo a la sociedad burguesa y a su desacuerdo con la situación política de la época. Y todo con un lenguaje descarnado, «técnico», transgresor de la «norma» –lingüística en Benn, fílmica en Buñuel–, y con «fingido» carácter de informe objetivo; y digo «fingido», porque abundan en *Las Hurdes* las escenas «dirigidas» perceptibles a simple vista, como la del despeño de la cabra, la del burro atacado por el enjambre de abejas, la de la niña que sufre de una aguda infección bucal o la del bebé que será transportado en una modesta caja al cementerio tras haber sido empujado por sus allegados, al igual que frágil barquilla, por la superficie de las diáfanas aguas del río²⁷.

25 Para más detalles, véase IBARZ, op. cit., pág. 158.

26 Para mayor información sobre los dos pasajes citados, véase *ibid.*, págs. 155-156.

27 A este respecto viene a cuento reproducir algunos pasajes del libro citado de Mercè Ibarz:

Precisamente las escenas dirigidas y el comentario en *off* brindan elementos y aspectos sugestivos que se prestan a la interpretación desde perspectivas estéticas, culturales, ideológicas, políticas y folclóricas. Como muestra de ello entresaco y reproduzco, respetando la cronología, algunos pasajes del comentario en *off*, que, en buena medida, hablan por sí solos, mas pospongo el análisis, por razones de espacio, hasta otra ocasión más propicia:

1. En La Alberca, durante la celebración anual de «una fiesta bárbara y extraña» en la que los hombres que han contraído matrimonio recientemente tienen que arrancar, desde su caballo al galope y en una escena de un realismo tremendista, la cabeza de un gallo colgado por las patas de una cuerda:

De extremo a extremo de una calle tienden una cuerda y, atado por los pies, cuelgan de ella un gallo. Cada uno de los caballeros, al pasar al golpe, deberá arrancar la cabeza a un gallo.

A pesar de la crueldad de esta escena, nuestro deber de ser objetivos nos obliga a mostrársela a ustedes (pág. 183)²⁸.

«Todas las escenas colectivas, salvo las rodadas en La Alberca, fueron dirigidas: los hombres que van a buscar trabajo, la gente que va hacia la casa donde ha muerto el bebé. Se puede ver en el material descartado. El film lo evidencia en los diversos momentos en que los personajes miran a la cámara (el hombre herido, los enanos, los niños en la escuela).

«Los hurdanos aceptaron representar escenas primordiales de su vida que, muy a menudo, según la tradición oral del film, no correspondían directamente a las vivencias que experimentaban las personas concretas en aquel mismo momento. En otras ocasiones, el propio equipo, como ya hemos comentado en el caso de la muerte de la cabra, intervenía directamente y de forma visible en la puesta en escena. [...]

«Buñuel alteró lo real, lo provocó en diferentes momentos, unos en el rodaje y otros en el comentario. Los dos aspectos son interesantes, en particular las inducciones del comentario sobre el espectador, ya que el film experimenta, tal vez sobre todo, con las nuevas posibilidades abiertas al cine por la tecnología del sonoro. [...]

«En el caso de la niña, se trataba de una mujer que aún vivía en julio de 1996. El montaje, plano a plano, permite observar que ha habido un cambio de personaje: la niña enferma lleva pendientes y, en cuanto la narración empalma con un primerísimo plano de la boca abierta, el personaje ya no lleva pendientes. [...]

«En el caso del niño muerto, era hijo de Aceitunilla. La criatura murió a los pocos años. La madre, que todavía vive hoy, siempre ha creído que la muerte de su hijo era un 'castigo' por haber dejado creer que estaba muerto en el film. Una mirada de hoy, mucho más entrenada en el cine y en la televisión, puede notar de inmediato que el niño está dormido» (págs. 120-121).

28 La transcripción del texto del comentario de la película aparece como anexo en la monografía indicada de Mercè Ibarz; a ella se refieren las páginas entre paréntesis tras los pasajes citados.

2. En La Aceitunilla, aldea situada en «uno de los valles más pobres» de la comarca, la voz narradora interrumpe el comentario de una escena que reproduce «la vida cotidiana de sus habitantes» con una observación que el espectador supone dicha entre paréntesis, porque tiene un enorme alcance sociocultural: «Detalle curioso: nunca escuchamos una canción en las calles de Las Hurdes» (pág. 184).
3. La voz narradora afirma que «la mayor parte de los niños son niños abandonados que las mujeres de Las Hurdes han recogido en el hospicio de Ciudad Rodrigo, situado a dos días de marcha a través de la montaña» y a quienes las mujeres «se encargan de criarlos a cambio de una pensión de quince pesetas al mes». Entre tanto, se dice, ese «extraño hospedaje» ha sido prohibido «no hace mucho tiempo», observación en la que se vislumbra una alusión crítica a la labor de la República. Y lo mismo podemos sospechar –esta vez el dardo está dirigido a las reformas de las escuelas y *sensu lato* a las Misiones Pedagógicas– del pasaje siguiente:

Una imagen inesperada y chocante que descubrimos en la escuela: ¿qué puede estar haciendo aquí este grabado absurdo?

Abrimos al azar un libro de moral que hemos encontrado encima de una mesa. Uno de los mejores alumnos escribe sobre la pizarra, a petición nuestra, una de las máximas de este libro.

La moral que enseñan a este pequeño es la misma que rige nuestro mundo civilizado: Respetad los bienes ajenos (pág. 185).

4. El comentario sobre la alimentación de los hurdanos, acompañado de escenas de un realismo sumamente descarnado, tampoco tiene desperdicio:

Los únicos alimentos casi de que disponen son las patatas y las habichuelas, y no siempre. Particularmente en los meses de junio y julio les falta incluso esta base de alimentación.

Su alimento cárnico se compone únicamente de cerdo. Sólo las familias ricas, si es que pueden llamarse así, tienen un cerdo. Cada año matan un cerdo. Su carne es devorada: en tres días se han comido toda la carne (pág. 186).

5. Las imágenes de la cabra que se despeña y del burro asaltado y muerto por el enjambre van acompañadas de sendos pasajes de alta concisión y habilidad manipuladora:

La cabra es el animal que mejor resiste en este paisaje estéril. Su leche se reserva para los enfermos graves. Mojan el pan que los mendigos traen de lejos y que es guardado también para los enfermos.

No consumen carne de cabra más que cuando una de ellas se mata, lo que ocurre a veces cuando el terreno es abrupto y los senderos escarpados (pág. 186).

La principal industria alimenticia de Las Hurdes es la apicultura; pero las colmenas no pertenecen a los hurdanos y, además, la miel que las abejas extraen de las flores de la zona es muy amarga. [...]

Un día nos encontramos a este asno con su cargamento de colmenas que dos hurdanos llevan hacia Salamanca.

Poco después, mientras comíamos tranquilamente, escuchamos un lamento sordo. Los hurdanos habían atado al asno, se le había caído una colmena y el animal fue atacado en seguida por las abejas. Los movimientos desordenados que hacía para defenderse provocaron la caída de las otras colmenas y centenares de abejas se precipitaron sobre él.

Una hora después el animal estaba muerto. Un mes antes de nuestra llegada tres hombres y once mulas habían muerto de la misma manera (pág. 186).

6. Las escenas referidas a los enanos y a su peligrosidad social son, a mi juicio, las más impresionantes:

El enano y el cretino abundan en Las Hurdes altas.

Generalmente, sus familias los emplean para cuidar de las cabras.

Algunos son peligrosos. O bien huyen del hombre o le atacan a pedradas. Se les encuentra en la montaña hacia la caída de la noche, cuando vuelven al pueblo, y nosotros tuvimos grandes dificultades para filmar a alguno de ellos. El realismo de un Zurbarán o un Ribera se queda muy corto ante una realidad como ésta.

La degeneración de esta raza se debe principalmente al hambre, a la indigencia, a la miseria y al incesto.

El más pequeño que pueden ver aquí tiene 28 años.

Aquí hay otro tipo de cretino viejo.

Otro cretino.

A éste, casi salvaje, sólo pudimos filmarle con la colaboración de uno de nuestros amigos hurdanos, que supo entretener y calmar a su interlocutor (pág. 188).

X. CODA

En los apartados introductorios he situado a Buñuel en el marco generacional del 27. En otros trabajos me he referido a los cambios estéticos en la novela y la poesía y he intentado mostrar el tránsito de la literatura de vanguardia a la de avanzada. Las lectoras y los lectores interesados hallarán en ellos datos y aspectos que aquí no puedo siquiera resumir. A ellos me remito²⁹.

Quedan aún cabos sueltos, algunos relevantes. Acaso el principal sea el de la recepción de *Las Hurdes* y su significado como documental de propaganda y agitación en el contexto ideológico y político tras su sonorización, en París, en otoño de 1936. Sonorización que, como sabemos, estuvo precedida de modificaciones de «tono» y forma del texto del primer comentario, que Buñuel redactó al alimón con Pierre Unik, urgidos ambos por el deseo de conven-

29 Me refiero sobre todo a los trabajos siguientes: «José Díaz Fernández: la superación del vanguardismo», *Los Cuadernos del Norte*, 11, enero-febrero 1982, págs. 56-65; «De la literatura de vanguardia a la de avanzada. Los escritores del 27 entre la deshumanización y el compromiso», *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, Amsterdam, 1, Spring 1989, págs. 19-62; «Significación de Octubre, revista militante y plataforma literaria de la vanguardia comprometida», en VV. AA., *De Cervantes a Orovilca. Homenaje a Jean-Paul Borel*, Madrid, Visor, 1990, págs. 189-209; «La poesía política de Emilio Prados anterior a la guerra civil: de los poemas de adhesión al movimiento revolucionario de No podréis (1930-1932) a los romances elegíacos y de denuncia de Llanto de octubre (1934)», en Beatriz GARZA CÚARÓN e Yvette JIMÉNEZ DE BÁEZ (eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, cm, 1992, págs. 861-873; «De la 'Elegía cívica' a las 'Cuarenta y ocho estrellas'. Compromiso político y devenir poético en Alberti», en VV. AA., *Estudios de literatura y lingüística españolas en honor de Luis López Molina*, Lausanne, Publications de la sseh, 1992, págs. 387-412; «Rafael Alberti y su primera poesía comprometida (1930-1936) en el contexto del cambio estético del 27 y la politización de la cultura», en Pedro GUERRERO RUIZ (ed.), *Rafael Alberti*, Alicante, Aguacilar, 2002, págs. 141-182; «'Miremos a otro lado que no resuene a sangre'. Acercamiento a Vida bilingüe de un refugiado español en Francia», *IX Encuentros con la poesía*, El Puerto de Santa María, 22 al 26 de julio 2002, El Puerto de Santa María, Fundación Alberti, 2002, págs. 67-96.

cer a intelectuales y obreros europeos de la necesidad de abordar la «conquista» del Estado.

Pero éste es otro cantar³⁰.

Bibliografía

- ALBIÑANA SANZ, J. M., *Confinado en Las Hurdes: Una víctima de la Inquisición republicana y España bajo la dictadura republicana. (Crónica de un período putrefacto)*, Madrid, El Financiero, 1933.
- BUÑUEL, Luis, *Obra literaria* (introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal), Zaragoza, Herald de Aragón, 1982.
- *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José, *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura* (ed. José Manuel López de Abiada), Madrid: José Esteban, 1985.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Memorias de un dictador*, Barcelona, Planeta, 1979.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Juan Carlos, «Elementos para la contextualización histórica de *Tierra sin pan*: el documentalismo au service de la révolution», en CATALÀ, Joseph María; CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro (coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio (Libros de Cine), 2001, págs. 155-166.
- IBARZ, Mercè, *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999.
- PALACIO, Manuel, «El documental de vanguardia. El documental político y la vanguardia: Ernesto Giménez Caballero», en CATALÀ, Joseph María; CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro (coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio (Libros de Cine), 2001, págs. 75-88.
- PEREDA, José María de, «Peñas arriba» (edición y notas de José Manuel López de Abiada), en *Obras completas*, t. VIII, Santander, Tantín, 2001.
- PUERTO, José Luis y GRANDE DEL BRÍO, Ramón, *Paseos por Las Hurdes*, Salamanca, Amarú, 2001.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, «El espejo incierto de Luis Buñuel», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 603, septiembre 2000, págs. 17-22.
- TALENS, Jenaro, *El ojo tachado. Lectura de Un chien andalou de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1986.

30 Para más detalle pueden consultarse con provecho los trabajos de Juan Carlos IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, «Elementos para la contextualización histórica de *Tierra sin pan*: el documentalismo au service de la Révolution», y Manuel PALACIO, «El documental de vanguardia. El documental político y la vanguardia: Ernesto Giménez Caballero», ambos en Josep María CATALÀ, Josetxo CERDÁN y Casimiro TORREIRO (coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio (Libros de Cine), 2001.

