

**E**l 22 de febrero de 2000, Luis Buñuel hubiera cumplido cien años. Su larga y zigzagueante trayectoria, desde la Residencia de Estudiantes de Madrid o la experiencia surrealista hasta sus postreras filmaciones en Francia, animado por Jean-Claude Carrière y Serge Silberman, están siendo motivo de reflexiones a través de ciclos, congresos y diversas actividades que, a buen seguro, no se detendrán en todo el año.

Desde luego, la figura de Buñuel ya constituye un legado internacional. En cada ocasión y en el seno de cada cinematografía en la que trabajó, vivió muy de cerca sus códigos genéricos, de producción, de estrellato sin por ello dejar de ser reconocible su impronta ni fundirse con el sistema. Buñuel osenta hoy en su haber casi las únicas obras indiscutiblemente consideradas surrealistas, aunque vivió más bien colateralmente el ajetreo parisino; pudo ser un realista inmisericorde en obras tan radicales e hirientes como *Las Hurdes* o *Los olvidados*; y pudo, por último, realizar comedias y melodramas de género con algunas de las estrellas más populares del cine mexicano. A pesar de todo, también Buñuel se convirtió en autor desde los años sesenta y de ahí nació su larga colaboración con Silberman.

Una revisión crítica y profunda, renovadora en suma, ya que no definitiva, de la obra del cineasta de Calanda nos ha parecido improcedente con las premuras que marca una conmemoración de este tipo. Es muy probable que el empeño de numerosas instituciones en el curso de estos próximos meses, la organización del archivo y biblioteca de Buñuel (ahora en fase de catalogación por Filmoteca Española), la nueva circulación de copias y la masa de estudios que a sus filmes van a dedicarse, hagan factible una reflexión con mayor serenidad en un futuro próximo.

Nuestra aspiración, por el momento, es consagrar a lo largo de todo este año una especie de *'work in progress'* de la reflexión en curso, esto es, una serie de materiales, cuya primera entrega está constituida por los trabajos de Mercè Ibarz en tomo a *Las Hurdes* y la indagación de Luis Fernández Colorado sobre el período menos conocido y oscuro de Buñuel, a saber, su labor en la productora española Filmófono entre 1935 y 1936 ○



MERCÈ IBARZ. *Tierra sin pan*: En el umbral del cine de Buñuel / El material descartado de *Tierra sin pan*

LUIS FERNÁNDEZ COLORADO. Buñuel, *Urgoiti* y Filmófono

## fragmentos de Luis Buñuel (I)



Fotograma de *Tierra sin pan* censurado en su estreno a finales de 1936. El remontaje de 1965 tampoco lo incluye



A

A Francesc Espinet

*Ver ya no es creer.*

Barbara Kruger, *Arte y ociosidades*, 1990

los sesenta y siete años de su rodaje (primavera de 1933) y censura (diciembre de 1933), a los sesenta y tres de su sonorización y estreno comercial internacional (diciembre de 1936) y a los treinta y cinco del remontaje que permitió su rescate en la posguerra (1965), *Tierra sin pan* sigue siendo un film de una sorprendente y poco frecuente capacidad de choque. Probablemente es el film de la trilogía inicial de Buñuel menos iconografiado en el imaginario posmoderno, el menos digerido por la historia del cine y la del espectador. *Tierra sin pan* cierra esta trilogía de una forma radical, hasta el punto de que, antes de realizarlo, Buñuel temía que los caminos del cine se estuvieran cerrando para él pero, durante su realización, supo que seguiría en el cine, fueran las condiciones que fueran. “Al hacer *Tierra sin pan* decidí dedicarme totalmente al cine”, le diría en 1961 a la escritora y periodista mexicana Elena Poniatowska. Con altibajos, así fue. El film cerró una etapa y abrió otra. Estuvo años silenciado, nunca se estrenó en España en sala de cine y, no obstante, retuvo su fuerza y vio crecer su condición de caja de pandora buñueliana. Hay algo en él que brilla. Tal vez porque a pesar de la opacidad con la que a menudo ha sido evitado, sobre todo en España, ha conseguido mantener una cualidad de retrato en presente que, hoy, no parecen poseer en el mismo grado ni *Un perro andaluz* (1929) ni *La edad de oro* (1930). Como ya dijo Max Aub, *Tierra sin pan* “es algo más”<sup>1</sup>.

Esta cualidad de mantenerse en un estado de acción directa sobre el espectador es lo que provoca todavía su rechazo, por ejemplo en las mismas Hurdes. Este es un tema complejo y no demasiado profundizado, que toca el nervio no solo de la difícil historia hurdana sino también de las intrincadas relaciones entre lo humano y lo filmico derivadas de la práctica documental. Esta complejidad de lo documental es algo que Buñuel tendrá muy en cuenta después, ya en México.

Sus dos primeros films, ideados con Dalí, pueden ser vistos como retratos en presente del imaginario de dos hombres jóvenes de origen burgués y comarcal y en

MERCÈ IBARZ

## *Tierra sin pan:* En el umbral del cine de Buñuel

1. Una cierta opacidad está dejando de envolver en nuestros lares a *Tierra sin pan*, uno de los films menos vistos de Buñuel pero uno de los más a menudo comentados o citados por la literatura cinematográfica internacional. La exposición “*Tierra sin pan. Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*”, de la que he

sido comisaria, ha sido producida por el IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) y programada del 15 de octubre de 1999 al 9 de enero del 2000. Del 1 de febrero hasta finales de marzo se exhibe en Zaragoza. El catálogo incluye los textos **“Un film y sus historias. Seis décadas de Tierra sin pan”**, a mi cargo, **“Hacia el paraíso de los peligros”** de PAUL HAMMOND y **“Visita prohibida”** de JEAN-LOUIS COMOLLI. Por su parte, el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Moderno, de Badajoz, ha incluido en sus fondos, también este año, una copia de la versión española del film (1996). La exposición **“¿Buñuel! El ojo del siglo” (Bonn-Madrid-México, 1994-1997)** abarcó asimismo el film, aunque no en la misma medida documental e interpretativa que dedicó a los dos primeros films buñuelianos.

2. **“El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”**, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I, Madrid, Taurus, 1980*, pág. 60, (trad. de J. Aguirre).

3. Sus propios textos críticos, anteriores a la realización de *Un perro andaluz*, así lo indican. “Silencioso como el paraíso, animista y vital como una religión, la mirada taumatúrgica del objetivo humaniza los seres y las cosas. En la pantalla no hay naturaleza muerta”, inicia Buñuel su primera crónica desde París para *La Gaceta Literaria* (1-4-1927) citando a Jean Epstein, su principal mentor cinematográfico entonces. Hay aquí, de entrada, una intención realista muy propia del surrealismo, sobre todo del fotográfico. Intención realista que en el caso de Buñuel ya ha

abierto rebeldía y contraposición con las ideas recibidas, con las imágenes heredadas y la narrativa tradicional. En aquellos días, cuando los dos amigos estaban haciendo *Un perro andaluz*, en 1929, Walter Benjamin discurría sobre el pesimismo histórico de las nuevas corrientes expresivas —espirituales, dice el crítico alemán—. Para Benjamin, las nuevas formas no eran otra cosa que la voluntad decidida de organizar ese pesimismo, transportando “fuera de la política a la metáfora moral y descubrir en el ámbito de la acción política el ámbito de las imágenes de pura cepa. Ámbito de imágenes que no se puede ya medir contemplativamente”<sup>2</sup>. Imágenes de pura cepa, eso es. Una “ebriedad, un exhibicionismo moral”, en términos benjaminianos en el mismo texto, que eran muy necesarios y que abrieron nuevas puertas al cine y a la imaginación del siglo XX. En este sentido, los dos primeros films de Buñuel están vivos, sensibles y legibles hoy tal vez más que entonces.

Con toda su carga simbólica, vestidos con chaqué o en pijama ellos, andróginas o vestidas de gala ellas, rasgando ojos con navajas a la luz de la luna en habitaciones cerradas o deambulando por jardines suntuosos habitados por estatuas que la heroína succiona hasta el delirio, el *Perro* y la *Edad* responden a su presente histórico. Pero han adquirido la intemporalidad que caracteriza al cine de Buñuel, esa capacidad de suspender el tiempo y filmar lo que está fuera de él, su aptitud para llevar la cámara a un tiempo anterior a ella y ver algo que solo se manifiesta a la cámara, que para Buñuel y su generación es una especie de ojo divino capaz de hacer la luz y de dar a luz<sup>3</sup>.

Mientras que *Tierra sin pan* se mueve en un presente continuo, aparentemente sin historia, al que no parecen ajenos ni su carácter documental, de ensayo filmico, ni su carácter de acción directa, anarcosurrealista como bien puede ser considerado el film. Ni es ajena, por supuesto, la incomodidad de uno de sus temas centrales, el hambre, que como espectadores sabemos que sigue persistiendo, hoy no en las Hurdes pero sí en tantos lugares. Aunque, tal vez, la incomodidad fundamental radique en la persistencia del dolor, como ya indicó el propio Buñuel cuando presentó el film a estudiantes americanos en 1941<sup>4</sup>.

Tampoco es ajena a la perdurabilidad del tercer film buñueliano su cualidad de escenificación, de puesta en pantalla, de una crisis. Una crisis de diversas caras. La propia crisis de Buñuel tras hacer dos films que causaban escándalo y promovían la acción surrealista, pero que —aunque entonces ni la fotografía ni el cine tenían siquiera dibujados los límites entre arte y oficio—, no le abrían el camino hacia una plena dedicación al cine, al contrario: sus puertas se le cerraban en París, en Hollywood y hasta en Moscú. Otra crisis era la económica, que a partir de 1929 clausuraría tantas subvenciones a los independientes y muy en particular a los cineastas de vanguardia. También era patente en 1933 la crisis política, en este caso en una reciente república de centro-izquierda dominada por las tensiones sociales y el dilema entre reforma y revolución, con uno de sus epicentros en la reforma agraria y en lo rural, y con el fascismo ganando terreno en Europa.

Tanto o más abrasiva será la crisis —que *Tierra sin pan* intuye de una manera formidable, cuando aún no está ni formulada, crisis que con los años el film ayudará a comprender— debida a los cambios tecnológicos que, a partir de los años 30, convertirían al cine, sobre todo al documental, en dispositivo sonoro de lo ideológico. Y en precedente de la televisión que, a la vuelta de la esquina, espera al espectador con relatos continuos, uno de ellos el de la miseria.

Por todo ello el film hurdano debería ser conocido por el título con el que se estrenó, *Tierra sin pan*, y dejar de lado el más íntimo de *Las Hurdes*; a estas alturas, el film habla sobre todo de cómo el espectador convive con la miseria y el hambre como espectáculo, hambre y miseria no precisamente extinguidos del planeta sino más bien domesticado su horror en la anestesia de ondas hertzianas, cables y satélites.

## Documentos de cultura y de barbarie

Aunque poco visto, *Tierra sin pan* es un film sobre el que se ha escrito a menudo, tanto desde el punto de vista de la obra buñueliana como de los estudios sobre el surrealismo y sobre el cine documental y etnográfico<sup>5</sup>. Es raro el año que no asista a la publicación de uno o más artículos analíticos. La mayoría de los textos tienen su interés, pero, a menudo, me he preguntado por la resistencia de sus autores ante las relaciones que *Tierra sin pan* mantiene con las imágenes de los principales medios de comunicación de masas de su tiempo: la fotografía de prensa, el noticiero cinematográfico, el documental de viajes o *travelogue*. Con la historia, en definitiva. Los estudiosos del surrealismo prefieren seguir considerando prioritaria la narración fragmentada y superpuesta que solo sería resultado de los textos y publicaciones del surrealismo parisino, como si no fuera esta la narratividad dominante desde el principio en el cine, el fotomontaje, la publicidad callejera y, muy en particular, en el periódico (recordemos a propósito que, como es sabido, uno de los primeros proyectos de Buñuel consistía precisamente en poner en imágenes la lectura diaria de la prensa a partir de una idea de Ramón Gómez de la Serna, *El mundo por diez céntimos* se habría llamado). Mientras que los estudiosos de lo etnográfico se suelen encerrar en los patrones que separan el cine etnográfico del político, cuando el relato hurdano es básicamente un film político pero no exactamente un film etnográfico<sup>6</sup>.

La historia del film enseña algunas cosas. *Tierra sin pan* bebe en las fuentes de la fotografía de prensa, de la investigación académica (el libro de Legendre), del cine de viajes y del noticiero cinematográfico. Su aliento se relaciona con el del cine documental, tanto el idealista de Flaherty como el político de Ivens o Storck o, sobre todo, de Vigo. Su construcción —muy elaborada y evidente—, lo más original, está relacionada con las fórmulas de la narrativa popular; en particular con el romance de ciego o el cuento y sus exageraciones, contradicciones y reiteraciones que mantienen la tensión, para llegar a ser un relato de orden *mítico*. Una obra oral (sonora) sobre gentes sin escritura y cuyas canciones no se oyen. Buñuel alteró lo sociológico

sido ampliamente señalada por J. TALENS en *El ojo tachado* (Madrid, Cátedra, 1986) y por T. CONLEY en su lectura de *Tierra sin pan*, felizmente traducida como *Su realismo* (Valencia, Fundación Instituto Shakespeare, 1988). Un sentido del realismo que, en cierta forma, emparenta los escritos del Buñuel crítico tanto con los de los ensayistas de los círculos surrealistas (J. Goudal, Ph. Soupault) como con los de W. Benjamin en aquellos años y de S. Kracauer entonces y, sobre todo, en *Teoría del cine. La reedición de la realidad física* (1960, versión española de 1989 en Paidós). Una línea que puede conducir hasta A. Bazin y su realismo ontológico. Hace unos años, S. Daney recordaba así la posición baziniana, trazando en mi mente un paralelo no sin sentido con el método buñueliano, sobre todo en *Tierra sin pan*: “La cámara es una mirada sobre el mundo (o “las cosas) y el mundo merece la pena ser mirado, visto, descubierto, explorado. Bazin llamaba a esto el “realismo ontológico” del cine: se filma lo no inventado: se inventa la filmación (que es una mirada), no lo real (...) el cine es necesariamente “impuro” por su carácter abierto. Que se abra sobre un mundo para comprenderlo y contemplarlo o para revolucionarlo, él se abre”. (entre- vista con D. DAVETAS, *New Art*, nº 3-4, mayo 1987, citado por J. F. CHEVRIER en *L’art en Europe. Les années décisives. 1945-1953*, Zurich, Skira, 1987, pág. 188).

4. “Land without bread”, conferencia en la Universidad de Columbia. Reproducida en “*Tierra sin pan*”. Bu-

*ñuel y los nuevos caminos de las vanguardias, apéndice, op.cit.*

5. He estudiado la recepción del film en *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo, introducción de Román Gubern, capítulo 5, 1999, Prensas Universitarias de Zaragoza*. A esta investigación pertenece gran parte de los datos de este artículo.

6. Mientras redacto este texto, llega el último número de *October* nº 89, Cambridge-Massachusetts, MIT Press, 1999, que incluye el artículo de JAMES F. LASTRA “Why is this absurd picture here? Ethnology/ Equivocation /Buñuel?”. Otros interesantes artículos recientes son el de RAMONA FOTIADE “The slit, the scorpion and the sign of the cross: surrealist film theory and practice revisited”, *Screen*, 1998, Vol. 39, nº2, Glasgow; el de JEAN-LOUIS COMOLLI: *op. cit.*; el de E. BULLOT “Le goitre et l’anophèle” en *Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma*, nº 16, París, 1997, el de JORDANA MENDELSON “Contested territory: The politics of geography in Luis Buñuel’s *Las Hurdes: Tierra sin pan*”, *Locus Amoenus*, nº 2, Bellaterra, Servei de Publicacions de la UAB, 1996 y el de NICHOLAS THOMAS “Colonial surrealism. Luis Buñuel’s Land without bread” en *Third Text*, nº 26, Londres, 1994, así como el más anterior de VIVIANNE SOBCHACK “Synthetic vision: The dialectical imperative of Buñuel’s *Las Hurdes*” en *Millennium Film Journal*, nº 7-8-9, Nueva York, 1980-1981.

co y puede decirse que montó el film *a tiros*, retomando la expresión de la mujer hurdana que había dicho al equipo que así debería alguien sacar a los hurdanos de Las Hurdes.

Tiros tanto físicos —la escena de la cabra y también del burro— como metafóricos, caso de su ensamblaje visual-sonoro. Metáforas, o anticipaciones. La voz es dominante en el relato, contradiciendo a menudo las imágenes, como en el caso de la niña enferma en la calle o el bebé en la casa, que, se nos dice, están muertos: la voz lo dice. Los planos se suceden y los temas se encadenan con rapidez: la voz habla casi siempre con indiferencia, constatando, a veces con breve ira o con estupor, concluye bruscamente y, de nuevo, con resuelta indiferencia.

Si en la secuencia de la muerte de la cabra, Buñuel no excluyó el plano en que se puede apreciar el humo del disparo que mató al animal, advirtiendo así de la ambigüedad de lo documental, con su uso del texto en *off* parece advertir sobre los riesgos del sonoro en este campo, entonces cinematográfico, hoy televisivo. ¿Creemos porque nos lo dicen?

La cuarta sinfonía de Brahms y su ascético romanticismo acompaña un texto cruel como un cuento de hadas gótico, un viaje brechtiano narrado con tono de voz extraído de los noticieros cinematográficos mientras se sucede un relato visual montado sin respiro, de una densidad extrema, sin paz ni tregua. Una sinfonía hurdana de obediencia, insisto, brechtiana<sup>7</sup>.

Es un relato mítico que se relaciona más con *Hombres de Aran* de Flaherty, rodado aquel mismo año de 1933, que con los documentales que pronto empezarán a hacer Arturo Ruiz Castillo y José Val del Omar para las Misiones Pedagógicas, John Grierson y sus hombres en Gran Bretaña y los documentalistas fotográficos y cinematográficos en Estados Unidos a partir del inicio del *New Deal* de Roosevelt. Como Flaherty, Buñuel haría intervenir a los hurdanos no tanto para relatar su presente



como su historia y, a diferencia del norteamericano, no elaboró un relato mítico para captar la épica (la del mar y sus trabajos en Aran) sino para hacer de esa épica (la del trabajo sin salida en Las Hurdes) un revulsivo capaz de dar sentido a lo carente de sentido. Capaz de cambiar la metáfora de lo real.

“En el umbral de la tierra misteriosa”, titulaba en el verano de 1929 el cronista de la revista *Estampa*, una de las publicaciones gráficas de más reputación en la época. El cronista José Ignacio de Arcelu (un seudónimo, a tenor de las comillas que lo envuelven en el texto editorial de presentación) y el fotógrafo Benítez-Casaux recorrieron la comarca para informar a sus lectores sobre cómo habían cambiado las cosas hurdanas desde el muy publicitado viaje del rey Alfonso XIII siete años antes, en 1922. El monarca se preparaba para un segundo viaje, previsto para el otoño y pospuesto finalmente hasta la primavera de 1930. Las cuatro crónicas resultan ser un compendio de los temas que dominarán la narración posterior de Buñuel. Es difícil leerlas y no creer que son las que leyó y a las que se refiere en sus memorias<sup>8</sup>, en el libro de conversaciones con Max Aub<sup>9</sup> y en el volumen también de conversaciones con Tomás Pérez Turrent y José de la Colina<sup>10</sup>. Hay momentos casi idénticos entre *Estampa* y el film, y también los hay entre *Estampa* y los reportajes publicados por Pierre Unik, co-redactor de *Tierra sin pan*, en la revista parisina *Vu*<sup>11</sup>.

Seguramente Buñuel vio también las crónicas del primer viaje real, un dispositivo mediático de altos vuelos que, aunque muy importante para la historia de Las Hurdes, tuvo como objetivo principal distraer a la opinión pública de las responsabilidades de la monarquía en Marruecos. Muy en particular de la batalla del Annual, cuyo debate parlamentario le esperaba a la vuelta de Las Hurdes. Fue entonces cuando la mirada sobre Las Hurdes cambió.

Hasta entonces, la sociedad hurdana y su muy peculiar formación como lugar de refugio de perseguidos y marginados habían pasado por distintas fases míticas, desde la visión arcádica de Lope de Vega hasta la visión de “orgullo de España” de Unamuno en sus artículos de 1913, recogidos luego en su libro *Visiones y andanzas españolas*. También había quien propugnaba su desaparición y el establecimiento de los hurdanos en lugares menos inhóspitos. Unamuno respondió recordando que el problema era la propiedad de la tierra y que si los hurdanos no abandonaban la suya, o si la abandonaban

estampa

## Una semana en las Hurdes El pregón en la noche

—GONZALEZ, MURIEL, 1910—

El terrible silencio de esta tierra muerta. No hay trinos de pájaros; no se escuchan esos lentos cantares con que los gañanes acompañan la labor en otros campos; no se oyen a las bestias, ni siquiera un poco de viento.

Los vecinos, descalzos, con puellos a la cabeza, acuden apresurados a las puertas de sus tabernas, y una tropa de chiquillos viene corriendo detrás de nosotros.

A nuestro alrededor se murmuran comentarios y conjeturas.

—Cero que vienen de parte del Señor Rey...  
—No, son d'ose que hacen las carreteras.  
El espectáculo no es distinto del que ofrece cualquier otra aldea española a la llegada de unos soldados franceses. El otro día, en La Alhóndiga, que es una aldea y otra villa, salmantina, los labriegos salían con la misma curiosidad a ver nuestro automóvil. Lo que cambia aquí es el aire triste y escorado de las gentes. Hablan bajo y son miras de resaca, como acostumbradas. Ni siquiera los chiquillos gritan. Nos siguen en silencio, a cierta distancia, y en cuanto alguno de nosotros se vuelve hacia ellos, echan a correr.

Fueron estos pobrecillos hurdanos soberbios... pasadinos que no sé qué sintieron entonces...  
—Sabes todos los nombres. Entre las mujeres sigiera se ve de cuando en cuando un hijo de aquella resaca y viva que se ría y mira con desdén. Pero los hombres... ¡qué desdichados, qué abatidos!

También parecen las mujeres más inteligentes que sus lamentables compañeros. Ellos no deben de tener ni conciencia del triste papel que hacen Las Hurdes en cambio, las mujeres, la comprensión y hasta las buenas vistas en dos o tres ocasiones reaccionan, mostrando una seriedad hasta ahora...

—¡Nel! ¡Nel!— nos gritaban unas las vendadas que habita a la salida de El Calvero, al ver que Benítez Casaux les enfocaba con su cámara.— Déjense de curiosidad, que ya se muchos truhanes y llevales a las jordanas... ¡Ni que fueran hijos! Las jordanas aman personas como los demonios.

BIENENOS

Avanzamos hasta el interior de Las Hurdes con la impresión de irnos hundiendo en un subterráneo. Un denso silencio va, poco a poco, envolviéndonos, apretándonos. Caminamos por una vereda que en otra parte sería riuada, a la orilla de un rigido riachuelo caudoso, entre árboles, y, sin embargo, resultaría el paisaje más silencioso, más triste... Es el silencio. El terrible silencio de esta tierra muerta. No hay trinos de pájaros; no se escuchan esos lentos cantares con que los gañanes acompañan la labor en otros campos; no se oyen a las bestias, ni siquiera un poco de viento.




La escuela de El Calvero. Los pequeños jordanos que se venen agrupados alrededor de la Maestra, entre sus tablas, escuchando a leer, de la pobre vida que llevan sus padres.

En el verano de 1929, el cronista de *Estampa* se centra en esta entrega en el silencio hurdano: “El terrible silencio de esta tierra muerta. No hay trinos de pájaros; no se escuchan esos lentos cantares con que los gañanes acompañan la labor en otros campos (...) Ni siquiera un poco de viento.” Buñuel recogerá la idea, así como la de “El pregón en la noche” del título.

Página anterior: En paralelo a Flaherty en *Hombres de Aran*, también rodado en 1933, Buñuel construyó en *Tierra sin pan* un relato mítico



Foto de rodaje de Eli Lotar

7. Es de lamentar la versión española de 1996, que cambia el tono de la voz narradora, rebaja la intensidad de la música y no respeta los tiempos sonoros. Por otra parte, las copias del film censurado en francés y en inglés siguen circulando.

8. ***Mi último suspiro, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.***

9. ***Conversaciones con Buñuel, Madrid, Aguilar, 1985.***

10. ***Buñuel por Buñuel, Madrid, Plot, 1993.***

11. Durante años se ha creído que Unik publicó en *Vogue*, por haberlo di-

ban volvían, era por eso, porque era suya, aunque en ella no se pudiera ni sembrar trigo, tierra sin pan. Pero cuando la prensa reprodujo las fotografías del viaje real de 1922, poco después del debate en las Cortes que habían propiciado Marañón y el equipo científico que había visitado la comarca aquel mismo mes de junio, todo cambió para Las Hurdes. Se convirtieron en la metáfora dominante de la España más atrasada. De nada sirvieron las voces que, siempre desde la prensa, recordaron al monarca y a sus propagandistas que toda España estaba llena de Hurdes, algunas en el mismo Madrid.

Como todo documento, la fotografía mostraba y escondía. Enfrentaba a los lectores con lo que no querían ver o reconocer de sus propias experiencias anteriores o presentes. Escondía las razones del viaje alfonsino y de su reinado atroz, y escondía las otras Hurdes, la miseria de los años veinte en tantas zonas, no solo en las rurales sino también en el corazón mismo de las modernas ciudades.

En 1927 se publicaba el libro, ilustrado, de Maurice Legendre. El film también es un diálogo con esta investigación académica de campo. Comparte algunas imágenes, como se puede ver comparando planos del film y fotos de Legendre. También comparten una determinada dirección, pues como el libro legendriano el film se declara “estudio de geografía humana”.

Pero lo más significativo de su apuesta fue que, al decidir rodar un documental, Buñuel no pensó en lugares exóticos desconocidos para los espectadores. No fue a la búsqueda del otro-distinto, tal y como hacían el cine de viajes o el documental en la estela de *Nanook* o el surrealismo etnográfico de Michel Leiris. Buñuel fue a la búsqueda del otro-igual. Pero no el otro-igual que el documental entonces perseguía en dos escenarios clave: la ciudad de Vertov, Ruttmann o Vigo y los trabajos de la clase obrera de Ivens o Grierson. Fue a buscar al otro-igual exiliado de la historia y cuya imagen, además, el espectador tenía en la retina gracias a la fotografía de otro medio de masas, la del viaje real y su impacto mediático. Una imagen, en definitiva, “de pura cepa”. Una imagen cuyo ámbito no se podría ya “medir contemplativamente” sino que, necesariamente, habría de ser una metáfora moral nueva y una acción política de nuevo signo.

El resultado, sobre el que la censura intervino, fue este manifiesto cinematográfico anarcosurrealista de la España rural, tremendamente implicada en 1933-34 en la reforma agraria.

El resultado, sobre el que la censura intervino, fue este manifiesto cinematográfico anarcosurrealista de la España rural, tremendamente implicada en 1933-34 en la reforma agraria.



## Interdisciplinas en acción

Max Aub, que con André Malraux pronto se vería abocado a una experiencia similar; también “de pura cepa”, en *Sierra de Teruel* (1939-1945), escribió al final de su vida, en el libro sobre Buñuel, palabras vivas sobre el relato hurdano:

*Tierra sin pan presenta el caso de todos los documentales, que, naturalmente, tienden a llamar la atención del espectador en lo pintoresco o en lo trágico, en lo más pintoresco o en lo más trágico. Pero, además, se trataba de España, y con esa película fijaba Buñuel su posición política, sobre todo si se tiene en cuenta que fue filmada en marzo-abril de mil novecientos treinta y tres. No era hacer política, era algo más. Frente a lo que las guerras subsiguientes nos han mostrado, no es gran cosa, pero precisamente tenemos que ponemos en la época y en el sitio donde se filma dejando aparte la calidad cinematográfica de lo real que aparece por primera vez en la obra de Luis Buñuel. De Tierra sin pan hay que pasar, sin solución de continuidad, a pesar de los dieciocho años que van a transcurrir, hasta Los olvidados<sup>12</sup>.*

Ponernos en la época y en el sitio donde se filma. Recobré la reflexión aubiana cuando ya le había hecho caso, cuando ya estaba metida hasta las cejas. No es infrecuente leer o escuchar, por ejemplo, que las razones que condujeron a Buñuel a Las Hurdes tienen que ver primordialmente con el hecho de que ya dos de sus amigos en París, Yves Allégret y Eli Lotar, habían viajado a la comarca en 1932 con la idea de hacer un film a partir del libro de Legendre. Como si la decisión hubiera sido la de impactar a sus amigos parisinos haciendo lo que ellos no habían podido. O rodar cerca de Salamanca y a diez horas de París por ir a la contra de lo que Leiris y los suyos estaban haciendo en la travesía africana de Dakar-Yibuti (que tanta trascendencia tendría, por otra parte, para el cine etnográfico y, finalmente, para la mirada de Jean Rouch y sus métodos de filmación del otro). Más plausible parece pensar que fue Buñuel quien habló a Allégret del libro de Legendre, obra que conocía desde su publicación por frecuentar a Ana María Legendre, hija del autor de *Las Jurdes. Étude de géographie humaine* y una de los fundadores de la Orden de Toledo. Sea como fuere, Allégret y Lotar no lograron rodar pero, cuando Buñuel, que tenía sus propias razones para rodar en Las Hurdes, consiguió financiación, Lotar llegó con la cámara de Allégret.

La amistad era un sentido, y podía guiar las acciones. Elaboración colectiva por excelencia, el cine necesitaba la cooperación mucho más que otras nuevas actividades (o viejas: la poesía se transformaba en el cadáver exquisito) del febril e incipiente siglo XX —nadie se llamaba entonces cineasta, recordó años después Joris Ivens, y entre los vanguardistas con fuerte voluntad antiartística, tampoco nadie se consi-

cho y repetido Buñuel en distintas ocasiones. *Vu*, una revista de contenido directamente político, precedente de la fórmula gráfica que luego haría célebre a *Life*, pertenecía al magnate periodístico Lucien Vogel, editor también de *Vogue*. La redacción no publicó el texto de Unik, con fotografías de Eli Lotar, el cámara de *Tierra sin pan*, hasta 1935, en los números de enero y marzo. Los publicó con algunos recortes, según escribiría semanas después Unik a Buñuel, en carta hoy depositada en el archivo de Filmoteca Española.

12. **Op. cit., pág. 91.** Max Aub ya da aquí el año exacto del rodaje, que durante años se ha creído que fue en 1932, tal y como dice el cartón inicial del film, redactado cuando fue sonorizado, a finales de 1936. La fecha ha sido luego corroborada por la correspondencia entre Buñuel y el vizconde de Noailles (1996).

Primera página del segundo reportaje de Pierre Unik en *Vu*, publicados en 1935. Fotografía de Eli Lotar, cámara de *Tierra sin pan*. Unik siguió también los motivos, lugares y personajes de Estampa. Pero el comentario del film se aleja significativamente de las observaciones sociales de clase de Unik



deraba artistas. Como en el caso de la nueva prensa (revistas gráficas, editoriales), el cine de los independientes era más bien una reunión de mentes, corazones y actitudes. Con Eli Lotar, entonces muy vinculado al Grupo Octubre de los Prévert, llegaba un cámara que ya había rodado con Joris Ivens (*Zuyderzee*, 1929), con Jean Painlevé los films científicos que tanto gustaban a Buñuel (*Caprelles et pantopodes*, 1929; *Crabes*, 1930), y con Yves Allégret en *Ténériffe* (1932) y en *Prix et profits* (1932), film producido por Célestin Freinet y su Escuela Libre. Posteriormente Lotar, hoy revalorizado como fotógrafo, rodaría con Henri Storck *Les maisons de la*

*misère* (1937) y haría su propio documental, *Aubervilliers* (1945-1946), sobre esta barriada obrera, relatado por Jacques Prévert y uno de los films faro de la posguerra en París. Lotar se había formado con la fotógrafa Germaine Krull, amiga de Eisenstein, Ivens (con quien estuvo casada) y Benjamin, para quien hizo fotos de los Pasajes parisinos.

De París llegó también Pierre Unik, el más joven del grupo surrealista inicial, poeta y ahora periodista, con quien Buñuel había estado trabajando, junto con Georges Sadoul, en la adaptación de *Cumbres borrascosas*, otro de los proyectos anteriores a *Tierra sin pan* que no fructificaron (lo realizó más tarde, en México, *Abismos de pasión*). En sus reportajes para *Vu*, Unik también seguiría lugares, motivos y personajes de *Estampa* (el "Sultán", por ejemplo), pero *Tierra sin pan* se aparta de sus observaciones sociológicas y de clase, las ignora.

Lotar y Unik fueron llamados cuando Buñuel encontró financiación para el film hurdano. El empuje para rodar en estas otras *cumbres borrascosas* le llegó de dos amigos aragoneses, los dos anarquistas: Rafael Sánchez Ventura y Ramón Acín. Se ha escrito alguna

iluminación brillante a propósito de la lotería que dio origen a *Tierra sin pan*, como la de Charles Tesson<sup>13</sup>, pero sea como fuere el film no existiría sin Ramón Acín. Sin su personalidad ni, por supuesto, sin su dinero.

Acín fue, tal vez más que Buñuel, un artista de su tiempo. Buñuel, reflexiona Max Aub, es una especie de milagro, un caso sorprendente por llegar a ser cineasta en un contexto como el suyo, por hacer no solo cine sino una obra personal y por llegar a hacerla a pesar de la guerra, del exilio y de la supervivencia en una industria periférica como la mexicana. Acín, en cambio, fue un artista (escultor y dibujante) mediado siempre por su vocación pedagógica, que le llevó a la acción política y fi-

13. Luis Buñuel, París, *Cinéma*, 1995.

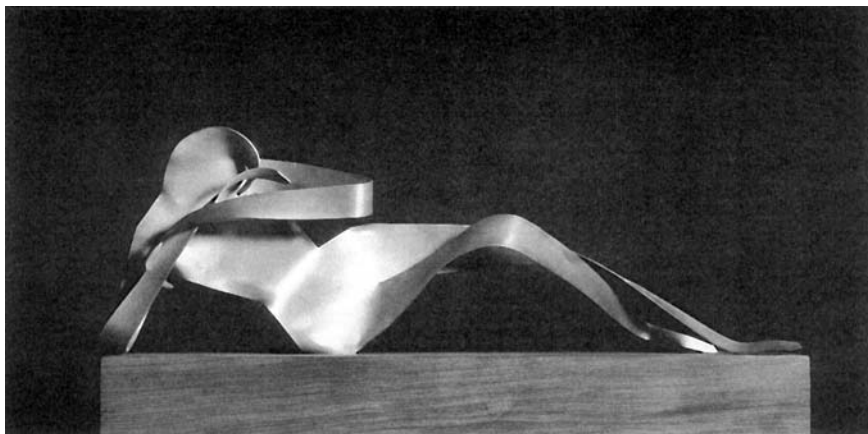
nalmente a abandonar la creación por la revolución. Lorca aragonés, se ha dicho, fue asesinado a principios de la guerra en la Huesca que había dinamizado. Su relación con el cine no empezó con Buñuel, sino que él mismo, entre 1921 y 1923, había llevado por pueblos aragoneses sus viñetas satíricas trasladadas a placas de vidrio y proyectadas en linterna mágica. Tampoco su relación con *Las Hurdes* parece trivial. En el mismo año del rodaje de *Tierra sin pan* se hicieron en algunos pueblos hurdanos experiencias pedagógicas freinetianas, que Acín y Herminio Almendros (padre de Néstor Almendros) estaban divulgando en España.

Rafael Sánchez Ventura era amigo de Buñuel de antiguo. Zaragozano de una familia de notables, su intervención en la sombra en la sublevación de Jaca de diciembre de 1930, que precedió a la proclamación de la República, marcó su camino de constante participación en la revuelta social, primero desde la influencia en el anarcosindicalismo aragonés y, ya en la guerra, derivando hacia posiciones comunistas que, con los años, en el exilio le acercarían a la revolución castrista. Profesor universitario, museólogo y etnógrafo, su participación en la reestructuración del Colegio de México y de su Museo de Antropología se cuentan entre las pocas cosas que, todavía hoy, es posible saber de este misterio que fue Rafael Sánchez Ventura (lo es incluso en el libro de Max Aub, una razón más para leer el libro como una novela, tal y como su autor quería titularlo: solo la literatura puede dar veracidad a personajes y situaciones que, descritos en su literalidad, son del todo improbables, imposibles de creer).

Así fue cómo Buñuel reunió el conjunto de disciplinas de las que *Tierra sin pan* se nutre: cine, fotografía, periodismo, etnografía, artes plásticas, poesía, acción política.

## Buñuel documental

El resultado fue un film que amplificó en el imaginario colectivo la metáfora hurdana. A través de los diferentes borradores existentes del texto del comentario,



*Eva después*, escultura en latón de Ramón Acín. Obra desaparecida

que se pueden consultar en el archivo Buñuel depositado en la Residencia de Estudiantes, se puede ver hasta qué punto *Tierra sin pan* es una dura crítica a la acción social republicana (de centro-izquierda, la que estaba vigente cuando el film fue rodado) para terminar siendo un relato menos contextualizado pero igual de ineluctable con las buenas intenciones. El film propugna la *tabula rasa* y su método es el de la acción directa: si el acontecimiento perseguido no se produce, se provoca. Si la cabra no se despeña, se la hace despeñar con un tiro.

Su misma historia de censura, tanto en la España de finales de 1933 como en su estreno internacional a finales de 1936 en París, acabó por configurar el nuevo mito. Fueron censuras de orden distinto. Cuando no fue autorizado a ser exhibido en España ya era tiempo de la derecha instalada en el gobierno de la República, una derecha que pronto se haría directamente fascista. Es preciso constatar el vacío, el lapsus político y cultural, que envuelve a la memoria histórica con respecto a la actuación de la derecha en el poder republicano, el “bienio negro” entre noviembre de 1933 y febrero de 1936. Pero la historia de *Tierra sin pan* no es comprensible sin su contexto, que desde luego fue complejo.

A la prohibición derechista siguió un tiempo en que el mismo Buñuel parece haberse desinteresado de su film. Lo había montado pero no sonorizado, y no lo hizo tampoco en el tiempo en que trabajó en Filmófono, casa que precisamente había empezado para sonorizar films. Tanto él como Acín hicieron algunos pases privados en 1934. Uno fue en París, ante André Gide, cuando Buñuel confiaba en una posible adaptación soviética de *Los sótanos del Vaticano*; pero luego el rastro de la exhibición se pierde hasta que, en la primavera de 1936, tras la victoria del Frente Popular, Manuel Villegas López consiguió un “pase especial” para programar el film en Madrid una única vez, en su Cinestudio Imagen. Era un buen momento para renovar la campaña a favor de Buñuel y de un film, caso raro, hecho por anarquistas y comunistas<sup>14</sup>; fue defendido, por ejemplo, en las páginas de una publicación tan poco sospechosa de radicalismo como el semanario catalán *Mirador*, muy atento al cine<sup>15</sup>.

Con la guerra, el film elaborado como requisitoria ante los límites de la acción republicana fue visto desde sus posibilidades de propaganda. No formaría parte de la selección cinematográfica que el mismo Buñuel prepararía para el pabellón de la Exposición Internacional de 1937 en París. Los vientos ya habían cambiado para que una experiencia anarcosurrealista destacase en una imagen oficial republicana que buscaba tranquilizar a los aliados que pretendía. Fue sonorizado, el nombre de Acín desapareció de los créditos, se le maquilló con la coda final republicana que aún se puede ver en algunas copias y se estrenó comercialmente en versión francesa e inglesa. En París se estrenó la segunda quincena de diciembre de 1936 y un poco más tarde en otras ciudades francesas, en Londres, en Bruselas y otras ciudades belgas y en Holanda. La red indica una cierta influencia de los documentalistas

14. Pierre Unik estaba afiliado al partido comunista francés y Eli Lotar era un simpatizante. El caso de Buñuel sigue presentado zonas oscuras. Paul Hammond en **“Hacia el paraíso de los peligros”, ya citado, págs. 81-82**, comenta y da la referencia (**dossier “Affaire Aragon”, Bibliothèque Nationale de Paris**) de la carta de Buñuel del 6 de mayo de 1936 a André Breton en la que le da a conocer su reciente adhesión al PCE. La militancia de Buñuel no ha sido todavía suficientemente estudiada. No obstante todas sus pesquisas M. Aub no logró aclarar este punto.

15. **Mirador** publicó un artículo del mismo M. VILLEGAS LOPEZ el **28 de mayo de 1936, “El camí de les Hurdes”**.

del momento, una red salida de los cineclubs. La censura actuó de nuevo. De la versión francesa desaparecieron el mapa inicial, que antes de hablar de Las Hurdes informa de otras comunidades parecidas en Europa (entre ellas, la francesa Saboya), y planos de la lucha de gallos. En mayor número, estos planos de gallos también desaparecieron de la versión inglesa. La coda republicana y el final de la guerra convirtieron a *Tierra sin pan* en un film naturalmente antifranquista, provocando al mismo tiempo el gran malentendido, desde el punto de vista de la recepción en las mismas Hurdes, de que Buñuel fuera el responsable de la conversión de aquellas tierras y sus gentes en la gran metáfora de la España negra<sup>16</sup>.

El film no fue remontado y completado hasta 1965, en su versión francesa, con la autorización de Buñuel, también en los estudios de Pierre Braunberger. Poco después, la familia de Buñuel localizó el material descartado. Los descartes permiten comprobar la puesta en escena, cómo el equipo dirigía a los hurdanos, y también permite ver que Buñuel fue a menudo cauto hablando del film. Solía decir que no elaboró previamente el guión, aunque a la vista de las relaciones del film con Unamuno, Legendre y *Estampa* la afirmación puede ser matizada. También insistió en que contó con muy poca película y ello le obligó a un rodaje muy meditado. No es cierto, hay más película descartada que montada. Rodaron un mes, tal vez sea el film al que dedicaría más tiempo de rodaje, sobre todo en relación a su duración. Tampoco es cierto que esté mal montado; tal vez lo fue en malas condiciones (sobre una mesa de cocina, decía Buñuel) pero el material descartado está muy reflexionado y, a su vez, lo montado está bien resuelto.

“En *Las Hurdes* no hay nada gratuito. Es tal vez la película menos ‘gratuita’ que he hecho”, diría en sus últimos años<sup>17</sup>. Vale la pena tenerlo en cuenta porque, al cabo, este no es solo el primer film de los tres únicos que rodó en España, junto con *Viridiana* (1961) y *Tristana* (1970), también es su único film armado como un documental, como ensayo cinematográfico. Durante un tiempo, Buñuel consideró la posibilidad de seguir haciendo documentales, ya en Estados Unidos, cuando trabajó en el departamento cinematográfico del MOMA, el primero en su género en un museo. Hablaba entonces de hacer “documental psicológico”, idea que desarrolla en el currículo escrito para el museo neoyorquino y que fue publicado por J. F. Aranda en su *Luis Buñuel. Biografía crítica*<sup>18</sup>, estudio que ya propugna el análisis de lo documental en Buñuel. No consiguió hacer ningún documental más. En Estados Unidos le fue imposible y también en México, aunque lo intentó con un proyecto que se habría rodado en Venezuela. Lo documental, lo ensayístico, presente ya desde el prólogo de los escorpiones en *La edad de oro*, a partir de *Tierra sin pan* acabaría por integrarse en su forma de narrar, en su cine antropológico: es el caso de *Los olvidados*, *Viridiana*, *Robinson Crusoe*, *Simón del desierto*, incluso *El fantasma de la libertad*. Lo que no repetiría sería rodar sin guión de hierro y con personajes reales.

16. “Hay que olvidar la película de Buñuel” fue la frase con la que el presidente de la Junta de Extremadura recibió al rey Juan Carlos I en su visita, en 1998, a Las Hurdes.

17. T. PÉREZ TURRENT Y J. DE LA COLINA: *Op. cit.*, pág. 37.

18. *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Madrid, Lumen, 1970.

De *Tierra sin pan* a *Los olvidados* (1950), Buñuel integra la mirada documental en la ficción antropológica con la que reaparecerá en la posguerra



Pero también a partir de *Tierra sin pan*, cuyo texto narrativo anticipa en algunos momentos los “Recuerdos medievales del Bajo Aragón”<sup>19</sup>, el cine de Buñuel sería capaz de ampliar su imaginario, el de sus dos primeros films, y encarar lo real sin complejos. Sabiendo que las calles de México D. F. son las de cualquier metrópolis y que en ellas viven *Los olvidados*, como en Las Hurdes vivían gentes aisladas y maltratadas por la era maquinista y a través de ellas, con una máquina como la cámara, había podido propugnar el cambio radical. Imágenes de pura cepa ○

19. Publicado originariamente en 1976, hoy forma parte de su ***Obra literaria***, compilada y anotada por A. SÁNCHEZ VIDAL, **Zaragoza, Editorial Heraldo de Aragón, 1982.**

### ***Tierra Sin pan: Buñuel on the Threshold***

## **abstract**

**T***ierra Sin Pan* (1933-1936). Buñuel's third film. was the first of the only three he made in his country. This film, his only documentary, would clearly influence his anthropological films to come. It could be called a film essay, closely tied to photography of the Las Hurdes region in Spain, its travelogues, journalism and academic studies published in the immediately preceding years. The film was produced by a team of anarchists and surrealists; its audio-visual construction creates a mythical narrative of intense shock value. Censured in 1936 and 1937 in Spain, France and Britain, today it gives us a film view on misery.



E

l film hurdano de Buñuel es uno de los pocos documentales clásicos que hoy puede ser visto en paralelo a algo que el género documental casi siempre esconde: el material rodado y no utilizado. Los *rushes*, el material descartado, reúnen la nada despreciable suma de treinta y seis minutos. Duran seis minutos más que el mismo film. Están depositados en la Cinémathèque de Toulouse desde finales de los sesenta, cuando Marcel Oms los recibió de las hermanas de Buñuel y, después de agruparlos por secuencias temáticas y presentarlos en Perpiñán en una de las sesiones de su *Confrontation* (2 de abril de 1966), los confió a la filmoteca tolosana<sup>1</sup>. Hacía poco que Les Films de la Pléiade de Pierre Braunberger habían remontado, en 1965, la versión francesa del film tras la guerra y los cortes de la censura en 1936-1937 y el mismo Buñuel fue naturalmente advertido de que en la casa familiar de Calanda habían aparecido las cajas que contenían, el nitrato ya muy maltratado, los restos del film hurdano.

La leyenda quiere que don Luis, cuando su hermana Conchita le comunicó el hallazgo, dijera que lo mejor que se podía hacer con los *rushes* era un gran auto de fe en Calanda, en el campo, en el que su propia efigie quemara con ellos. En aquel 1966, hacía cinco años ya que había podido filmar, por fin, una película producida en gran parte en España, *Viridiana*, la primera que hacía en su país después de *Tierra sin pan*, casi treinta años más tarde, y por la que de nuevo los lacayos franquistas le hubieran quemado si hubieran podido, no ya a su efigie, sino a él mismo. Cuatro años más tarde, en 1970, Buñuel haría su última película en España, *Tristana*. Si en aquellos momentos en que vuelve a la vida el material descartado de su controvertida experiencia hurdana, Buñuel bromea con la idea del fuego redentor tal vez fuera porque *Viridiana* no había hecho más que engrandecer su figura pecadora, ya muy potente durante el franquismo gracias a *Tierra sin pan*, al que la coda republicana había convertido en cine antifranquista y era uno de los films que reinaban en los cineclubs españoles e internacionales.

MERCÈ IBARZ

## El material descartado de *Tierra sin pan*

1. Ver “**Terre sans pain**” de Luis Buñuel. **Des images inédites**”, de MARCEL OMS, en *Archives*, n° 43, Institut Jean Vigo-Cinémathèque de Toulouse, Perpiñán, Octubre 1991. Ver también J. L. COMOLLI: “**Les rushes de Terre sans pain à Valence**” en *Le Monde*, 17 de febrero de 1996, París.

A pesar de las bromas, los *rushes* fueron conservados. A la luz del análisis del film y de su material descartado, tal y como puede verse en la recopilación de Oms, puede decirse que Buñuel sabía muy bien lo que quería cuando lo montó.

Casi todo lo que se ve en los *rushes* forma parte del film, hay muy pocas tomas o motivos que no estén en él. Pero hay algo que sí ha desaparecido de forma tajante en el montaje: el movimiento. En sus diversos momentos. Fuera han quedado las panorámicas de Lotar desde el coche que lleva al equipo desde el monasterio de las Batuecas, donde paraban, hasta el primer pueblo de las Hurdes Bajas, donde terminaba la carretera y el equipo emprendía cada día el camino de ida y de vuelta a pie hasta las Hurdes Altas, unos veinte kilómetros. Tampoco están las bellas panorámicas que recorren el sinuoso trazado de los campos hurdanos, tan meandrosos como sus cauces de agua. Ni el viento contra los árboles del camino. Ni mucho menos los movimientos humanos: las risas, las charlas, lo relacional entre los hurdanos. Cuando Buñuel monta, los movimientos de las gentes, del viento y de la cámara quedan reducidos a fotos fijas, sin perspectiva, apuntalan precisamente la falta de perspectiva de una forma de vida.

Desde luego, la cámara no fue en este caso una cámara oculta como la de Jean Vigo y Boris Kaufman en muchos momentos, no todos, de *À propos de Nice* (1930). Sin duda se parece más a la de Robert Flaherty. A excepción del paisaje todo el mundo está trabajando para el film, atentos a las indicaciones de Buñuel y sus hombres. Delante de la cámara se sitúan, a la espera de instrucciones, mujeres, hombres y niños, sobre todo en las Hurdes, mucho menos en La Alberca. Los niños entran y salen de la escuela al ritmo que les piden, la niña que según el comentario está a punto de morir abre y cierra la boca cuando se le dice (unas veces lleva pendientes, otras no), hombres con niños o con sacos y mujeres con niños se pasean por las calles atentos a lo que se les ha pedido que hagan, la vieja que reza la oración de la muerte lo hace una y otra vez, el hombre picado por el anofeles se pone a tiritar, unas manos disponen las culebras, dos hombres trabajan en la miel y la cámara recoge muchas, muchísimas, abejas en movimiento.

Hay dos animales, las cabras, que trabajan mucho para el film, por más que, naturalmente, no siguen ninguna de las instrucciones de Buñuel y de Sánchez Ventura, asistente de dirección. Los de Martilandrán las habían vendido al equipo y cuando terminasen de rodar se las comerían todos juntos. Entramos así en una de las secuencias de los descartes que más atención merece. De hecho, y al igual que sucede con el film, el rodaje dedicó buena parte de la película disponible a cuatro grandes momentos: las cabras por las montañas de rocas, los cretinos, el entierro del niño y la fiesta de La Alberca. Vayamos primero por la secuencia de las cabras.

Dura más de cuatro minutos, mucho más que en el film. La cámara sigue a los animales, que no están dispuestos a despeñarse. Las dos cabras intentan escapar de la encerrona. Buñuel y Sánchez Ventura (con boina de plato) intentan guiarlas, una y otra vez. Más planos de rocas y de cabras intentando huir. Desde la izquierda del



cuadro, Buñuel dispara. El disparo no parece haber resuelto nada, Sánchez Ventura persigue como puede a las cabras. Planos de rocas y cabras. La cámara se acerca más a los animales. Sánchez Ventura aparece por la derecha inferior del cuadro y con un palo instiga a los animales a volver a subir. Más planos de cabras y rocas. En un rodaje que no contaba con todos los medios que Buñuel hubiera deseado para su tercer film, podría pensarse que si dedicó tantos metros a cómo el equipo provocaba el acontecimiento tal vez fuera porque pensaba que iba a incluir esta ardua representación en el montaje. Al fin y al cabo dejó pistas de ello, ese humo en el cuadro que advierte de que la cabra cae en picado porque en picado la hace caer un tiro. Un tiro disparado por el realizador.

Dos minutos del material descartado están dedicados a los cretinos. Ríen, hablan entre ellos y con alguien que está de espaldas, probablemente Vicente, el alcalde de Martilandrán que guió al equipo. Hacen todo lo que la cámara les pide, elevándose uno de ellos desde los bajos de un terraplén, desde donde emerge el cretino como en una tela compuesta por Velázquez, Zurbarán o Ribera. La cámara les observa desde diferentes posiciones.

El entierro del niño —un niño que no estaba muerto— ocupa también unos cuantos metros de película. En unos planos está cubierto con la tela floreada que se verá en el film, en otros con una tela blanca. Los dos hombres ensayan el paso del ataúd por el río. Las mujeres, en un largo plano general que después no se verá, esperan recibir la señal de echar a andar y lo hacen. Van hacia la casa de la criatura y también se ve a la madre en el mismo interior del film y con su mismo encuadre. Gente espera en la puerta. Un hombre con un bebé en brazos se adelanta hacia la cámara y luego sigue por las calles del pueblo, tampoco aparecerá en el film. La representación en este caso es también total.

La fiesta de La Alberca ocupa en los *rushes* poco más de seis minutos. Por las plaquetas de rodaje que en diversas ocasiones aparecen, en algún caso sostenidas por Buñuel, a quien también vemos tomando vino con albercanos, puede deducirse que el equipo hizo 35 tomas como mínimo. La última, con la que se cierran los *rushes*, lleva la inscripción ALB 35, aunque también se ha podido ver alguna con las mismas letras en tomas del monasterio de las Batuecas, situado entre La Alberca y Las Hurdes. Visto el film, las secuencias albercanas descartadas en el montaje son muy indicativas, mucho más que las tomas de los hurdanos atendiendo a las indicaciones del equipo, con el que, al fin y al cabo, se habían puesto de acuerdo para rodar escenas que, si no sucedían en aquel momento, eran ciertas en su vida diaria. En La Alberca también parece haber acuerdo, puesto que Buñuel y los albercanos beben juntos y la cámara les filma. Pero el montaje dejará atrás otros momentos que la cámara también filmó: hombres hablando, jugando a cartas, riendo; los gallos vivos y bien vivos, en primeros planos que se toman una y otra vez; la mujer que en el film observa la lucha del jinete con el gallo no sin concupiscencia, en el rodaje

Fotograma censurado de *Tierra sin pan* en su estreno a finales de 1936. El remontaje de 1965 tampoco lo incluye



está rodeada de otras mujeres, un corro que parece pasárselo de lo lindo y que no debía de estar tan pendiente de la varonil fiesta, puesto que está en otra calle, y cuando la cámara filma a la mujer en plano medio, con niños detrás, ella se vuelve una y otra vez hacia los chiquillos, hablando y bromeando con ellos. Los jinetes esperan. Un gallo cabeza abajo es filmado en primer plano, una mano se adelanta por la izquierda para retorcerle el pescuezo y el plano queda fijado así, hasta que la mano estira el cuello del ave, se queda con la cabeza y desaparece del cuadro mientras, en la pantalla, queda colgando el cuello sin piel y brillante del gallo, miembro flácido y sin vida.

Tres años antes, en junio de 1930, Jean Vigo presentaba en el Vieux-Colombier de París su film de Niza. Había escrito un texto de presentación, que leyó. Parte del texto estuvo dedicado a loar *Un perro andaluz*, al que Vigo consideraba



Buñuel brinda con albarcanos en el rodaje del ritual de los gallos con el que se inicia *Tierra sin pan*. La foto está extraída de los descartes del film

el inicio del camino “hacia un cine social”, título de su intervención: “*Cave canem...* Cuidado con el perro, que muerde... Dirigirse hacia un cine social significa, pues, dotar al cine a secas de un tema que provoque interés, de un tema que se alimente de carne”, concluía para, de inmediato, proponer a su público ideas específicas, el “punto de vista documentado” con el que había hecho *À propos de Nice*: “Dirigiremos la cámara hacia algo que deberá ser considerado un documento y que, luego, durante el montaje, será interpretado como tal”. Sin duda Buñuel estuvo de acuerdo ○

### Excluded Material from *Tierra Sin pan*

## abstract

**T**hrough an analysis of the thirty six minutes of footage which Buñuel excluded from the final version of his film, it is possible to untangle the rhetorical strategies of the filmmaker, and at the same time to question several of his affirmations. The film’s montage was in no way affected by the exclusion; on the contrary, it was clearly part of the filmmaker’s intention.