

Surrealismo, historia, contexto mediático y pedagogía, en *Tierra sin pan* (Buñuel, 1933)

MERCE IBARZ

El tercer film de Luis Buñuel, *Tierra sin pan* (1933), el primero que realizó en España y su único documental, sigue despertando hoy un interés de notables proporciones tanto en los estudios sobre el realizador como en el análisis de las obras pioneras de la mirada documental. Algunos de los puntos que trataré en este texto están más desarrollados en la monografía que he dedicado al film, Buñuel documental. *Tierra sin pan* y su tiempo (1), pero nuevas consideraciones me han sido sugeridas desde entonces por este Año Buñuel que ha dado ocasión de debatir el film en público, ante auditorios muy distintos, y, más aún, por la preparación y la recepción de la exposición que comisarié hace un año en Valencia para el IVAM, *Tierra sin pan. Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias* (2). El pase continuado del film en la exposición durante tres meses permitió ver hasta que punto este film prácticamente desconocido para la mayoría de los espectadores ejercita su acción duradera sobre cada espectador, un impacto que he visto funcionar, de forma implacable, en cada auditoria. Esta persistente acción cinemática sobre el receptor, sobre un espectador que hoy, siete décadas después, está muy educada y al tiempo maleado por la televisión, resulta ser el nudo gordiano de *Tierra sin pan*, su cualidad más hipnótica.

¿En qué consiste su persistencia? La pregunta, que ya dio origen a mi investigación sobre la historia del film y su recepción crítica hasta hoy, sigue resonando, ahora en un presente continuo. Por ello, en este artículo me centraré en los aspectos que, cada vez más, aparecen como claves decisivas de la apuesta cinematográfica de Buñuel en este film: su sutil juego de espejos con el contexto mediático de su tema, Las Hurdes, que hoy le permiten establecer el mismo sutil juego con la mirada televisiva sobre las marginadas; su carácter profundamente surrealista (anarcosurrealista, se puede decir), tanto políticamente como estéticamente, una estética en la que es central el montaje sonoro; y su cualidad pedagógica, cercana a la que hoy entendemos como mirada antropológica o etnográfica pero que, en su momento, fue sobre todo una aproximación pedagógica a la revolución en la España rural desde el cine documental.

De hecho, los tres aspectos confluyen en un Buñuel pedagógico, revulsivamente pedagógico. Parecería ser éste un desafío a las ideas recibidas sobre el mundo y la obra buñuelianos, pero ahí está *Tierra sin pan* para hablar de ese Buñuel revulsivamente pedagógico, el mismo que años después reaparecerá desde México con *Los olvidados*. Junto a la idea de un Buñuel documental, que va más allá de su sinfonía hurdana y que se extiende por el conjunto de su obra, el Buñuel pedagógico es un reto abierto que enlaza con las visiones de su cine en tanto que mirada antropológica y filosófica, cuyas derivas específicas sobre las mujeres, ese mundo hasta ahora olvidado en el análisis de su obra, se suman hoy a las lecturas múltiples y pluridisciplinarias que el cine de Buñuel alienta desde hace tiempo como una de las obras culturales más fértiles del Siglo XX (3).

El cine, ha escrito Robert A. Rosenstone, desafía a nuestra idea de la historia y, en consecuencia, también desafía a la idea que tenemos sobre la historia misma del cine (4). Así lo hace muy específicamente *Tierra sin pan*. Tradicionalmente, y por ser el único documental de su autor y un film en este sentido de registro único, sin parientes ni escuela, el film hurdano ha sido visto por la historia del cine documental no como un modelo posible sino como una pieza que enriquece el género por ser precisamente de Buñuel. Pero lo cierto es que en su misma unicidad -cierto, es único- el film debe ser visto en su cualidad de caja de resonancia histórica, en su capacidad de revelar el pasado, de contarlo y de elevarlo al estadio de mito. Que hoy le pidamos algo distinto al documental habla de nosotros, de nuestra historia reciente (televisiva) y de las vicisitudes que el género ha sufrido desde los inicios del sonoro, momento en que, precisamente, Buñuel traza con tiralíneas la geometría de su acercamiento a Las Hurdes en el contexto de la España que, en 1933, se debate entre la revolución, la reforma y el fascismo. En aquel mismo año, Robert y Frances Flaherty rodaban en las islas de Aran su empatía con un tipo de vida no tan alejada de la hurdana, y aunque Buñuel se indigna donde Flaherty se decide por idealizar y cantar (5), los dos films comparten una misma cualidad: son relatos míticos. Los dos escenifican y son films muy contruidos: Flaherty hizo un *casting* y creó una falsa familia, así como una de las más elaboradas secuencias de la historia del cine con su visión del mar en efervescencia, mientras que Buñuel mató a la cabra (como se ve en el film) y también al burro, y la voz del comentario dice a menudo cosas que la cámara desmiente (como la muerte de la niña en la calle o la del bebe al que se enterrará cruzando el río) (6). Y, sobre todo, los dos trabajan a partir de la idea no de lo que era entonces la vida en Aran o en Las Hurdes sino de cómo había sido ancestralmente, cómo la vida había elaborado formas únicas de

subsistencia en su desesperado enraizamiento, tan a menudo infértil. Buñuel y Flaherty parecen haber advertido entonces, en aquellos primeros años 30 y en el advenimiento del sonoro en el cine, los riesgos más tarde analizados por Rosenstone: "El desafío del cine a la historia, de la cultura visual a la cultura escrita, se asemeja al desafío de la historia escrita a la tradición oral, al desafío de Herodoto y Tucídides a los narradores de leyendas históricas. Antes de Herodoto existía el mito, que era un medio perfectamente adecuado para referir el pasado de una tribu o de una ciudad, adecuado en tanto proveía de un sentido al mundo existente y lo relacionaba con hechos anteriores. En un mundo posliterateo, es posible que la cultura visual cambie la naturaleza de nuestra relación con el pasado. Esto no implica abandonar nuestros conocimientos o que estos son falsos, sino reconocer que existe más de una verdad histórica, o que la verdad que aporta el medio audiovisual puede ser diferente, pero no necesariamente antagónica, de la verdad escrita" (7).

HISTORIA, FOTOGRAFÍA

La verdad escrita de Las Hurdes era, en 1933, una difícil metáfora para los hurdanos. Aunque había muchas otras Hurdes en España (y también en Europa, dirá el film), ellas representaban lo peor de la España rural. Entramos así en uno de los elementos de base del film de Buñuel, su relación con la historia y con el contexto mediático de su tema.

«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 XII 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 dominaran 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, en el libro de conversaciones con Max Aub y en el volumen también de conversaciones con Tomás Pérez Turrent y José de la Colina (8). Hay momentos casi idénticos entre *Estampa* y el film, y también los hay entre *Estampa* y los reportajes publicados por Pierre Unik, co-redactor con Buñuel del comentario de *Tierra sin pan*, en la revista parisina *Vu* (9).

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 ala opinión pública de las responsabilidades de la monarquía en Marruecos. Muy en particular en la batalla del Annual, por cuyo fracaso, que costó más de veintitrés mil vidas de soldados españoles, estaba implicado el monarca en el informe Picasso, 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* (publicado en 1922, año del primer viaje real a Las Hurdes). También había quien propugnaba su desaparición y el establecimiento de los hurdanos en lugares menos inhóspitos. Unamuno contrarrestó recordando que el problema era la propiedad de la tierra y que si los hurdanos no abandonaban la suya, o si la abandonaban volvían, era por eso, porque era suya, aunque de ella no se pudiera ni sembrar trigo. *Tierra sin pan*, dirá Buñuel. Pero cuando la prensa reprodujo las fotografías del viaje real de 1922, al poco 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, desde la prensa y también en la cámara de diputados, 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 sólo 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 sobre el terreno. 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 ensayo «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 *Nanuk* 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, Ruttrmann o Vigo, los trabajos de la clase obrera de Ivens, Grierson o Strand. 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», como Walter Benjamin pedía en su fértil análisis de las imágenes surrealistas (10). 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 film que bien pudo ser visto como el manifiesto anarcosurrealista de la España rural, tremendamente implicada en 1933-34 en la reforma agraria.

Uno de los hechos significativos de la historia del film es que, aunque se rodó y montó en 1933, Buñuel decidió en un determinado momento cambiar, tanto en el cartón inicial como en el texto del comentario, la fecha, que ha quedado en el film como si hubiera sido rodado en 1932. Puede verse en uno de los mecanoscritos del comentario, a mano (11). Con este cambio, Buñuel confirma su voluntad y la de su equipo de hacer del film una ácida crítica a la república liberal-socialista, la que gobernó desde abril de 1931 hasta noviembre de 1933, cuando las derechas antirepublicanas ganaron las elecciones y cuando el film fue prohibido. Debe insistirse en este punto, en que la censura fue de la época pre-fascista de la república. Aunque no es inimaginable que el film también hubiera podido tener sus problemas con los anteriores gobiernos republicanos. Estamos ante una requisitoria implacable a la república liberal-socialista, en un año clave de su historia. La dura visión de la escuela, a la que me referiré, lo prueba.

El film no sería sonorizado y estrenado hasta finales de 1936, ya en guerra, y formando parte, gracias a la coda final que le fue agregada entonces, del dispositivo de propaganda de la República, aunque no dentro de la programación del pabellón español de la Exposición Internacional de París, en 1937, sino en sala comercial en diversas ciudades europeas. Pero, entre 1934 (cuando Buñuel y Unik redactan el texto francés del comentario, probablemente para leerlo ante André Gide, a quien le harían ver el film aquel año, en París) y 1936, Buñuel hizo diversos cambios en el comentario, que lo alejan del contexto específico de la reforma agraria. Desaparece, por ejemplo, la alusión a la Ley de Términos Municipales, que impidió a los hurdanos emigrar temporalmente a otras regiones para subsistir. Los cambios fueron haciendo del film un relato más abstracto y, finalmente, más intemporal, y ello ha contribuido a su estasis, a su persistencia.

Pero no hay duda tampoco de que Buñuel vivió entre 1933 y 1936 una de sus crisis políticas más agudas. *Tierra sin pan* lo testimonia. Pudo haber sido sonorizado cuando Buñuel entró a formar parte de Filmófono, pero no lo hizo. Desató en la primavera de 1936, cuando el Frente Popular ganó las elecciones, una cierta campaña para que fuera estrenado con normalidad, como prueba el artículo en la revista catalana *Mirador* de Manuel Villegas López el 28 de mayo de 1936, publicado después de que su autor hubiera logrado un sólo pase en Madrid, en su Cine-Studio Imagen. ¿Fue Buñuel quien leyó aquel día el texto del comentario, mientras en el gramófono sonaba la *Cuatla Sinfonía* de Brahms? Tal vez no, puesto que el realizador estaba entonces en otro mundo filmico, el de su colaboración con Sáenz de Heredia. En todo caso, Buñuel ya está, a finales de 1936, cuando el film se estrena en París, en un radio de acción política diferente al que estaba en 1932-33, cuando el film se gesta, se forma el equipo y se rueda.

Con todo, Buñuel tendrá para su film, años después, las palabras tal vez más íntimas de su siempre indirecta relación con la obra propia: "En Las Hurdes no hay nada gratuito. Es tal vez la película menos 'gratuita' que he hecho" (12).

SURREALISMO Y REVOLUCIÓN

Los términos políticos y cinematográficos en que Buñuel se mueve tras la realización y prohibición de *L'Age d'or* (1930) no fueron, en efecto, gratuitos. Son términos de 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 sería 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- debido 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 y el hambre convertidos en espectáculo audiovisual.

La crisis era asimismo de orden surrealista. Buñuel había roto con Dalí, como es bien sabido, y en 1932 debe afrontar también su propia participación en el grupo surrealista de París, que entonces se está descomponiendo entre los partidarios de seguir siendo un grupo independiente dentro del Partido Comunista francés (grupo de Breton y Eluard) y los partidarios de disolverse en este partido (grupo de Aragón al que se adhiere Buñuel y del que también forma parte el co-redactor del comentario de *Tierra sin pan*, Pierre Unik). Buñuel se adhiere en 1932 al Partido Comunista español, aunque de momento su militancia no está estudiada y sólo se conoce una carta a Breton en este sentido. Ésta es una crisis que tiene que ver con las formas que adoptara el surrealismo en los años treinta. Una de estas nuevas formas será el film *hurdano*, una propuesta radicalísima en cine que queda ahí, para testimoniar que lo que quedaba del surrealismo encontró en España socios muy competentes entre los anarquistas.

El equipo del film es muy singular y de ahí se deriva la singularidad misma del film. Además de Pierre Unik, de París llegó el cámara y fotógrafo Eli Lotar, que había sido llamado por un crítico del momento "fotógrafo de temas ingratos". Lotar ya había intentado rodar en Las Hurdes un año antes, con el trotskista Yves Allegret, pero no lo consiguieron. Lo consiguió Buñuel gracias a la participación de un hombre poco frecuente, Ramón Acín, y de otro anarquista aragonés del momento, su amigo Rafael Sánchez Ventura. De los dos, de Acín y de Sánchez Ventura, puede decirse que sin ellos el film no existiría.

Acín consiguió, gracias a la lotería que le toco en la Navidad de 1932 en Huesca, el dinero necesario para llevar adelante el proyecto (20.000 ptas. de la época) y, sobre todo, tenía razones importante para entrar en el proyecto de Buñuel: él mismo era un cineasta incipiente, que escribió un guión para un film surrealista que no llegó a realizar porque, como destacado anarquista y hombre político, fue asesinado en Huesca en los primeros días de agosto de 1936, cual Lorca aragonés; también era Acín un artista plástico muy interesado en la cultura popular y en la antropología visual, diríamos hoy, y en sus rastreos del Pirineo encontramos un precedente de su interés por aquellas Hurdes que representaban las dificultades más extremas de la España rural, una sociedad en la que sus canciones no se oían. Y Acín era, sobre todo, un pedagogo, lo era hasta tal punto que toda su intervención en la vida política, de marcado cariz pedagógico, le haría abandonar su propia creación plástica por la revolución.

Rafael Sánchez Ventura, ideólogo del anarquismo aragonés hasta 1936, profesor universitario, museólogo, después antropólogo en su exilio en México, sería otra de las piezas claves para el film. Sin acuerdo no hay cine documental, no puede filmarse a quien no quiere ser filmado, no como en *Tierra sin pan*. Y ese acuerdo sólo parece posible gracias a las dotes de Acín y Sánchez Ventura que su trato con los desposeídos les había procurado en Aragón.

Con todo, con ser indicativo el carácter político de su equipo, esa conjunción de anarquistas-surrealistas (Acín y Sánchez Ventura formaban parte del grupo surrealista de Zaragoza) y surrealistas-comunistas, el surrealismo libertario de *Tierra sin pan* es de orden cinematográfico estricto, está en la pantalla, en su conjunción visual-sonora. *Tierra sin pan* tiene un fuerte sustrato libertario en su decidida apuesta por la destrucción de los nuevos códigos informativo-políticos, en su fuerte sentido pedagógico, en su no menos decidida voluntad de intervención en el momento político español y, sobre todo, en su configuración surrealista, muy cercana a *Un perro andaluz* y a *La Edad de Oro*, aunque con características propias. Los dos primeros films enfrentan al espectador con los entramados ideológicos castradores del inconsciente individual burgués y hacen incursiones en el inconsciente colectivo de las clases dominantes. Están narrados -si, narrados, pese al rechazo bretoniano de la narración- desde una perspectiva ya antropológica. En *Tierra sin pan*, Buñuel, sin Dalí, da un paso más y, a la manera de la geometría de la virtud clásica, desarrolla la ecuación, en clave documental, para afrontar el inconsciente social primero, aquello que encadena a los humanos a su tierra infértil. Y al igual que sus predecesores, y en particular *La Edad de Oro*, el film *hurdano* está montado como comentario y exacerbación del cine con el que se relaciona: la sinfonía urbana, el noticiario cinematográfico, el documental de viajes y de parajes exóticos, las apuestas etnográficas de los surrealistas parisinos.

De ahí que *Tierra sin pan* no deba ser desligado de los dos primeros films de Buñuel. La trilogía surrealista por excelencia no quedó mutilada en su última obra por ser de clave documental. O a causa de la desaparición de Dalí del cine de Buñuel como, a menudo, parece ser la razón por la cual tantos comentaristas consideran que los dos primeros films son surrealistas y el tercero, no. Es interesante constatar que, mientras Buñuel se debate en Las Hurdes con lo real colectivo, Dalí emprende su exasperada escenificación de la crisis surrealista parisina que le llevará a hablar, en 1934, del "surrealismo de Hitler", una batalla que al tiempo que habla del exigente sentido de la independencia daliniana

respecto de compromisos ideológicos, muestra también cómo poco a poco Dalí se quedó sólo, aunque con el mercado del arte a su entera disposición. Buñuel, mientras tanto, no dio tantas explicaciones al grupo de París y se dedicó de lleno a configurar la metáfora cinematográfica de la revolución en España, *Tierra sin pan*.

Una pieza clave del film en tanto que obra revolucionariamente surrealista fue su montaje sonoro. La *Cuarta Sinfonía* de Brahms y su ascético y hermético romanticismo acompañan un texto cruel como un cuento de brujas gótico, un viaje brechtiano narrado con tono de voz extraído de los noticiarios cinematográficos mientras se sucede un relato visual montado sin respiro, de una densidad extrema, sin paz ni tregua.

Debemos volver a oír este film en sus versiones originales, *Terre sans pain* (1936) y *Land without bread* (1937). En la versión francesa, habla el comentario por la voz del actor Abel Jacquin y, en la inglesa, por el tono de los noticiarios *The March of Time*. Brevemente, la historia de la sonorización del film es la siguiente. Tanto la versión francesa como la inglesa sufrieron censura. Por protestas de la Alta Saboya, señalada en el mapa inicial del film como otra de las Hurdes europeas, el mapa desapareció de las dos versiones. Asimismo fueron eliminadas en las dos versiones las secuencias del ritual matrimonial de los gallos en La Alberca. Estas ausencias, que algunas copias mantienen, alteran profundamente el film. Durante la guerra, se perdió en Francia el negativo del film. En 1964, el distribuidor Braunberger propuso a Buñuel la restauración, que obligó a una nueva sonorización por no disponer del negativo, que habría permitido recuperar los cortes de la censura. La nueva versión se hace en 1965, y ya en ella cambia el tono de la voz narradora. En este caso, debe pensarse que Buñuel aceptó. Pero en los últimos tiempos han aparecido nuevas versiones, tanto en francés como en español, que desvirtúan por completo el trabajo sonoro de Buñuel. El tono de voz es aún más compasivo o declamatorio y ha sido rebajada la presencia de la música de Brahms (presencia que, por otra parte, no es igual en la versión inglesa). Una buena restauración del film es imprescindible.

REVOLUCIÓN Y PEDAGOGÍA

Tierra sin pan es un film faro en la historia cultural, en su caso ramificada en tres radios de acción: la hurdana (antes y después del film), la española (la republicana y la antifranquista) y también la europea (recuérdese el mapa europeo con el que el film se inicia). Lo es además por ser una joya de la comunidad internacional por el alcance y calidad de su recepción crítica, que sigue abierta, sin interrupción, desde 1934 hasta hoy mismo, y no soy la única en seguir en la brecha. Y en último lugar es un film faro por otra cualidad preciosa, reservada a las grandes obras de la cultura, la escrita o la visual: a través de este film hablan otras voces, otros ámbitos. Uno de estos ecos proviene del movimiento de renovación pedagógica en el que el film emerge.

Entran así en escena dos amigos de Ramón Acín, los maestros de Barcelona Herminio Almendros y María Cuyas (padres del futuro cámara y hombre de cine Néstor Almendros, criado en el exilio cubano de sus padres). Los tres estaban implicados en la implantación en España de los métodos de Celestin Freinet, el aprendizaje a través de la imprenta y del trabajo en equipo. Mientras el film de Buñuel se rueda en Las Hurdes Altas (las más desprotegidas y las más aisladas), en tres pueblos de Las Hurdes Bajas se está llevando a cabo esta experiencia freinetiana de aprender con la imprenta. Los alumnos elaboran los cuadernos *Vida Hurdana*, que llevan el antetítulo *Lo que escriben los niños*. Los cuadernos eran programados y diseñados por los niños y sus maestros, e impresos en Vilafranca del Penedés (Barcelona), en la imprenta del matrimonio Almendros-Cuyas, y se intercambiaban con otros cuadernos realizados por niños en escuelas de las comarcas de Lleida (13). Ramón Acín viajó a Las Hurdes con el doble objetivo de preparar estas experiencias y el rodaje del film.



1. Buñuel, en La Alberca, durante el rodaje del film. Imagen extraída de los fotogramas descartados de *Tierra sin pan*. (Cinémathèque de Toulouse).
2. Foto de rodaje del documental, de Eli Lotar. (Cortesía Centre Pompidou, París).

Pero, como en el caso de su surrealismo cinematográfico, la componente pedagógica del film no sólo está en su fuera de campo sino en la pantalla. La escuela es uno de sus escenarios claves. Por los minutos que el metraje le dedica y porque, todavía hoy, permite entrar en la dinámica de radicalidad y ambigüedad que caracteriza al film, ante la que el espectador, por sí mismo, es quien tiene en todo caso que reaccionar. Veámoslo. Niñas y niños entran en la escuela bajo la mirada del maestro que, al fondo del cuadro, les da la bienvenida. Su silueta recuerda enormemente en concreto a la de Ramón Acín y, en prototipo, la del maestro común de la República. Las criaturas entran y se disponen en los pupitres. La voz del comentario ya ha dicho antes, y lo vuelve a repetir, que “a estos niños hambrientos se les enseña, como en todas partes, que la suma de los ángulos de un triángulo es igual a dos ángulos rectos”. Naturalmente. ¿Por que no debería enseñárseles así? ¿No es un conocimiento científico, objetivo? Quizás sí, parece decir el film, pero ese conocimiento, esa ciencia, de nada sirve en Las Hurdes. Y aquí entra la crítica arrasadora del film a uno de los dispositivos más preciados de la II República Española, la red de escuelas. Es como si el film estuviera pidiendo a la república que incluso Las Hurdes debían de ser

profundamente modificadas por su acción de gobierno, que de nada valía enseñar a sus niños y niñas como si vivieran en ciudades. El film recoge la cara atónita de dos muchachos cuando uno de sus compañeros escribe en la pizarra uno de los preceptos del libro con el que el maestro les enseña: "Respetad los bienes ajenos". Y todo, nos cuenta el film en su narración agobiante, todo es ajeno para los hurdanos: los paneles de miel son de gentes de La Alberca, la tierra es de ellos porque nadie más la querría trabajar (algo que Unamuno calló en sus escritos), el trabajo está en otra parte, como lo está la comida y la higiene y la salud (14).

Y, más allá incluso de la presencia de la escuela en el film, el film como instrumento de acción colectiva, de aprendizaje personal y en equipo. *Tierra sin pan* no tuvo ocasión de actuar en la España para la que fue armado, la España que se debatía entre la revolución, la reforma y el fascismo. Es inútil especular sobre cual hubiera podido ser su acción política en los años republicanos, pero su efecto hoy en cada espectador permiten también hablar de su componente pedagógico. La pedagogía del panfleto, la pedagogía del surrealismo. Tanto si el film provoca el debate ardiente como el más feroz retraimiento.

EPÍLOGO

Unas breves notas sobre su recepción en España. *Tierra sin pan* fue uno de los films que circularon repetidamente en el circuito de cine-clubs durante el franquismo, como bellamente explica Román Gubern en la introducción a mi monografía. Eran cine-clubs antifranquistas y la coda republicana no extrañaba en absoluto. La coda, añadida ya en guerra, parecía formar parte del film y, por otra parte, no evitaba nada de su radicalidad, era como si no estuviera y aunque los debates aludieran a ella como una forma de esperanza que la victoria franquista truncó, todos salíamos del cine tan desasosegados como si no hubiéramos visto la coda. Personalmente, creo que es conveniente ver el film sin coda. Pero es cierto que la coda forma parte de la historia del film y de su posterior recepción. La coda y el estreno internacional del film dentro del dispositivo republicano (aunque, vuelvo a decir, no en la Exposición Internacional de París de 1937) influyeron decisivamente, tanto como la misma historia hurdana, en la acción de reforestación y cambios en los cultivos que el general Franco impulsó inmediatamente en Las Hurdes, en 1940. Y a partir de ahí puede decirse que, aunque el film pesa como una losa en la historia contemporánea de la zona, los hurdanos han conseguido gracias al film de Buñuel numerosos cambios y privilegios de las autoridades, hasta el presente.

Nunca se ha estrenado comercialmente en España, es un film de filmoteca, de televisión y de museo. Ha contribuido decisivamente a cambiar las formas de vida en la región retratada y, a pesar de ello, puede decirse que sigue siendo el film más maldito de Buñuel en su país. Revolucionaria primero, reformista a la postre, la sinfonía hurdana que Buñuel hizo cuando los documentalistas de su temple se dedicaban a lo urbano, lo obrero o lo exótico, sigue siendo incómoda.

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) Zaragoza: Prensas Universitarias, 1999. Introducción de Román Gubern. Edición ilustrada.
- (2) El catálogo incluye textos de Jean-Louis Comolli, Francesc Espinet y Paul Hammond. Así mismo, el presente texto continúa mis artículos en *Archivos de la Filmoteca*, No.34, febrero de 2000 (Valencia: Filmoteca de la Generalitat valenciana), y la ponencia presentada en el congreso *Buñuel. A Centenary Conference*, University of Londres y University of Surrey Roehampton, Londres, septiembre de 2000.
- (3) Las publicaciones de las actas de los congresos dedicados este año a Buñuel, en Pordenone (Italia) en enero y en Londres este mes de septiembre, así como los que se celebrarán en Nueva York en diciembre y en Zaragoza el próximo febrero, darán cuenta de esta multidisciplinaria crítica en aumento, que está ampliando el análisis estrictamente histórico-biográfico -destacan aquí las investigaciones de Fernando Gabriel Martín sobre Buñuel en los Estados Unidos- y el ya tradicional análisis psicoanalítico. Entre las nuevas interpretaciones y miradas surgidas en los últimos años, destacan, entre otras, las de Carmen Peña Ardid y Michael Wood sobre las mujeres en el cine de Buñuel, de Vicente Sánchez Biosca sobre la liturgia, de Nancy Berthier y Raphaëlle Moine sobre los usos de estereotipos y del humor, de Raul Grisolia sobre los aspectos posmodernos de las imágenes surrealistas, las aportaciones sobre el Buñuel mexicano de Marina Díaz y de Dominique Russell sobre el sonido en el cine de Buñuel. Por su parte, Jesús González Requena está indagando en la angustia en Buñuel.
- (4) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Prólogo de Ángel Luis Hueso. Traducción de Sergio Alegre. Barcelona: Ariel, 1997.

- (5) Una primera comparación entre el film de Flaherty y el de Buñuel ha sido la de Richard M. Barsam, en *Non-fiction Film. A Critical History*, p.122 (Bloomington and Indianapolis. Indiana University Press, 1992. Segunda edición revisada y ampliada).
- (6) Del film de Buñuel se conserva también, en la Cinematheque de Toulouse, el material descartado, de unos 37 minutos de duración. El material es precioso para analizar las opciones filmicas de Buñuel, que montó él mismo el film. Ver M. Ibarz, "El material descartado de *Tierra sin pan*", en *Archivos de la Filmoteca*, cit., pp. 21-25. En el mismo número, en "*Tierra sin pan*. En el umbral del cine de Buñuel", pp. 8-711, planteo la utilización sonora del comentario como una anticipación de los mecanismos televisivos: ¿creemos porque nos lo dicen?
- (7) *Op. cit.*, p. 41
- (8) Respectivamente, *Mi último suspiro* (Barcelona: Plaza y Janés, 1982), *Conversaciones con Buñuel* (Madrid: Aguilar, 1985) y *Buñuel por Buñuel* (Madrid: Plot, 1993).
- (9) Durante años se ha creído que Unik publicó en *Vogue*, por haberlo dicho y repetido Buñuel en distintas ocasiones. *Vu*, una revista de contenido directamente político, precedente de la fórmula gráfica que luego haría celebre a *Life*, pertenecía al magnate periodístico Lucien Vagel, 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. Algunas páginas de los reportajes de Unik pueden consultarse en *Buñuel documental*, cit., pp. 75-81.
- (10) «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», texto original de 1929, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1980, p.60. Traducción y notas de Jesús Aguirre.
- (11) Archivo Buñuel, Madrid. El archivo quedará finalmente depositado en la Residencia de Estudiantes.
- (12) *Buñuel por Buñuel*, cit., p. 37. Aunque Buñuel llamaba a menudo al film con el título de *Las Hurdes*, la historia del film hace descartarlo por el de *Tierra sin pan*. Así figura en prácticamente todos los textos del comentario que he podido consultar en el Archivo Buñuel y, en sus versiones francesa e inglesa, así fue estrenado.
- (13) Ejemplares de estos cuadernos están depositados hoy en la Fundació Soler i Codes, Universitat Jaume I, Castelló, en el Archivo Néstor Almendros. Algunas imágenes pueden verse en *Tierra sin pan. Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, cit., p.113.
- (14) Agradezco aquí el diálogo con José Carlos-Mainer y con Carlos Pérez. Y, muy en particular, las fructíferas lecturas y sugerencias a mis trabajos sobre *Tierra sin pan* de Francesc Espinet.

MERCÈ IBARZ es profesora e investigadora del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona). Doctorada en 1997 con una tesis sobre *Tierra sin pan*, es autora de *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo* (1999). Comisaria y editora del catálogo *Tierra sin pan. Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias* (1999), compagina la docencia universitaria con su trabajo como periodista de artes visuales e historia cultural. Es asimismo narradora y ensayista.