

Donde los burros podridos
son las rosas del desierto:
**Una aproximación a la
terrible poesía de Las Hurdes**

Javier Herrera





Si hay algo que todavía sigue destacando en el documental de Buñuel y le convierte en objeto de interés y estudio siempre renovado, es su resistencia a ser clasificado y definido de acuerdo con los moldes más usuales de la teoría del documental. Así por ejemplo, recientemente Bill Nichols ha aventurado su adscripción (junto a Flaherty o Grierson) a la denominada *modalidad expositiva* de representación, caracterizada según él por «tomar forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. Prevalece el sonido no sincrónico... La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión... El montaje suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal... De un modo similar, los cortes que producen yuxtaposiciones inesperadas suelen servir para establecer puntos de vista originales o nuevas metáforas que quizá quiera proponer el realizador. Pueden, en conjunto, introducir un nivel de contrapunto, ironía, sátira o surrealismo en el texto»;¹ sin embargo, a excepción de la asincronía del sonido y del efecto contrapuntístico de los cortes, no puede sostenerse, como veremos, en su integridad la adscripción a dicho modelo, pues en *Las Hurdes* siempre hay matices o negaciones de la norma que son las que le proporcionan ese sello tan personal y distintivo. Veamos.

De una parte, es evidente que su primer nivel de formatividad no gira en torno al comentario (respecto del cual las imágenes actuarían, según Nichols, de ilustración o contrapunto) sino en torno a las imágenes, rodadas como material primario y sin un guión demasiado explícito (si atendemos a las palabras del propio Buñuel)², tras de cuyo proceso de montaje surge la música primero (en el mismo momento de su rea-

¹ Bill NICHOLS, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, Paidós, 1997, p. 68.

² Preguntado si utilizó un guión previo Buñuel declaró: «No. Visité la región diez días antes y llevé una libreta de apuntes. Anotaba: «cabras», «niña enferma de paludismo», «mosquitos anófeles», «no hay canciones, no hay pan», y luego fui filmando de acuerdo a esos apuntes. Cfr. Tomás PEREZ-TURRENT y José DE LA COLINA, *Buñuel por Buñuel*. Madrid, Ploa, 1993, p.36.

lización)³ y el comentario (escrito en su primera versión francesa ya en 1934). De otra parte es justamente la presencia de esos tres registros (visual-escrito-musical) y las características de su articulación (que parecen contravenirse entre sí, no buscándose conscientemente entre ellos el acoplamiento) lo que impide la existencia de cualquier tipo de retórica destinada a convencer o persuadir al espectador: se trata de un discurso desprovisto de adjetivación, neutro, calculadamente sustantivo —como la mano que empuña la navaja de afeitar y secciona el ojo en *Un perro andaluz*— que quiere trastornar, revolver las tripas, convulsionar, subvertir la tabla de valores, sobre todo morales, imperante en el espectador. Incluso en lo referente al montaje tampoco sigue las pautas marcadas por la intencionalidad retórica sino que, por el contrario, se adapta a los principios del *montaje en continuidad* típico del cine clásico de Hollywood y que se concreta en el mantenimiento de una coherencia entre los diferentes cortes tanto en la dirección existente en la pantalla y la continuidad de la mirada como en la supeditación de los mismos a la conexión de los movimientos internos de los planos (particularmente notable este recurso en las secuencias del descabezamiento de los gallos y de las niñas mojando pan en el arroyo).

Otro elemento de distorsión respecto a la norma y que sin embargo se erige en uno de los motivos secretos de la fascinación que ejerce, de ese «ser otra cosa» respecto al modelo ortodoxo, reside en la transgresión que lleva a cabo del *principio de objetividad*, que suele ir asociado al propio concepto de documental. Aunque Buñuel en diferentes ocasiones se esforzara por dejar bien claro que su intención fue la de «transcribir los hechos que me ofrecía la realidad de un modo objetivo, sin tratar de interpretarlos, y menos aún de inventar»⁴, lo cierto es que sólo muy parcialmente respeta las normas implicadas en dicho con-

cepto de «transcripción», ya que una de las primeras cosas que se perciben en su película es precisamente el hecho de que la cámara no se limita a ser un mero registro imparcial de las apariencias sino que a través de ella se torna palpable una *recreación* elaborada de la realidad mediante un dispositivo fílmico muy cuidado en el que está excluído por completo el azar (curiosamente uno de los elementos más surrealistas), tal y como sostienen los mejores estudiosos buñuelianos desde Kyrou hasta Sánchez Vidal: si para el primero Buñuel hace *representar* a los habitantes anónimos de los

³ «La oía mentalmente mientras montaba la película y sentí que le iba bien». Cfr. PEREZ-TURRENT y DE LA COLINA, *op.cit.*, p. 36.

⁴ Frase contenida en el texto de la conferencia pronunciada por Buñuel bajo el título *Land without bread* el 18 de marzo de 1940 a los alumnos de la Columbia University de Nueva York, texto mecanografiado que se encuentra, inventariado con el número 1485, entre los documentos de su archivo personal y conservado en la Biblioteca de la Filmoteca Española. Igualmente en la primera versión de sus memorias publicada en José-Francisco ARANDA, *Buñuel. Una biografía crítica*. Barcelona, Lumen, 1975, pág. 135 se dice que «deseé hacer un documental objetivo» sin embargo en la edición definitiva de las mismas, publicadas bajo el título de *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza & Janés, 1982, pág. 136 se omite tal calificación.



Fotos realizadas por Eli Lotar durante el rodaje de la película de Luis Buñuel

⁵ Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma*. Paris, Le Terrain Vague, 1963, pág. 221.

⁶ Agustín Sánchez Vidal, «De Las Hurdes a *Tierra sin pan*» en *Las Hurdes, un documental de Luis Buñuel*. Badajoz, Junta de Extremadura. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 1999. p. 68.

⁷ «Sí, sí, sí, claro. Se trata de una película tendenciosa. En las Hurdes Bajas no hay tanta miseria. De las cincuenta y dos poblaciones o alquerías, que así las llaman, hay treinta y tantas que son las que no tienen pan, ni chimeneas ni canciones». Cfr. Turrent-de la colina, *op.cit.*, p. 37.

⁸ Cit. por Aranda, *op.cit.*, p. 138.

⁹ Cfr. Turrent-de la colina, *op.cit.*, p. 36.

¹⁰ Piezas claves en dicha recuperación, entre otras muchas obras, fueron en su momento, los trabajos de José-Carlos Mainer, *La edad de plata: 1902-1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 1975; de Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*. Madrid, Istmo, 1981 y *La vanguardia y la República*. Madrid, Cátedra, 1982; Enrique Huertas Vázquez, *La política cultural de la Segunda República Española*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1988 y el número monográfico de la revista *Litoral* (Málaga 1989) titulado *Surrealismo. El ojo soluble* donde se incluye el muy clarificador ensayo de Agustín Sánchez Vidal, *Cine surrealista español: la búsqueda de una concreción*, pp.89-100. En lo que respecta al cine hay que señalar el de Manuel ROTE LLAR, *Cine español de la República*. San Sebastián, XXV Festival Internacional del Cine, 1977, el de Román Gubern, «L'avant-garde cinématographique en Espagne» en *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n130-31 (Perpignan 1980) y *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*. San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991.

pueblos hurdanos sus respectivos papeles «de la misma manera que a Modot»⁵ para el segundo «el estudio de los descartes, de las fotos fijas, de las claquetas y el borrador del comentario (plagado de tachaduras) permite hacerse cargo de un proceso cuidadosamente planificado».⁶ Si a ello añadimos, como es lógico en toda «representación», el uso de elementos no verdaderos dentro del discurso, como las muertes figuradas de la niña de las encías, de la mula o del bebé, su falsa y fotogénica madre o el despeñamiento antinatural de la cabra, y la descarada «tendenciosidad» de la película, reconocida hasta por el propio cineasta⁷, más en la línea de la concepción del cine como «instrumento» para el logro de objetivos concretos, tendremos que convenir que *Las Hurdes* dista mucho de obedecer en estricta pureza a alguno de los modelos tradicionalmente propuestos de cine documental.

Esa pátina de excepcionalidad que es perceptible en la película en cuanto nos acercamos a ella con ánimo analítico también se manifiesta en su adscripción estilística y en su dimensión estética, categorías ambas incursas hasta el momento en una no resuelta e insalvable ambivalencia, cuando no de profunda perplejidad, entre lo que entendemos comúnmente de un lado como *surrealismo* y de otro como *realismo*. La cuestión clave al respecto ha sido saber si *Las Hurdes*, dada su «rareza» dentro de la trayectoria de Buñuel, fue el fruto de una u otra intencionalidad y sobre todo aclarar si supone o no una continuidad en relación con los dos monumentos precedentes del surrealismo cinematográfico. Zanjada en apariencia la cuestión en favor de la continuidad del surrealismo por el propio cineasta cuando señaló en la entrevista con Bazin que la hizo «porque tenía una visión surrealista y porque me interesaba el problema del hombre. Yo veía la realidad de manera diferente a como la hubiera visto antes del surrealismo»⁸ (opinión confirmada años después cuando afirma que se encontraba en «la misma disposición de espíritu» que en las anteriores, sólo «que esta vez tenía una realidad concreta enfrente. Pero esa realidad era insólita y hacía trabajar la imaginación. Además, la película coincidía con las preocupaciones sociales del movimiento surrealista, que eran muy intensas entonces»)⁹, sin embargo, y sin perjuicio de dicha indiscutible filiación, que tiene en Ado Kyrou a su primer y principal valedor, a partir de los años ochenta, a raíz del mejor conocimiento de nuestras vanguardias históricas (más en concreto del surrealismo) y de todo el contexto cultural republicano, incluido el cine¹⁰, comienza a cobrar fuerza también la dimensión realista típicamente española



Una casa hurdana en un fotograma de *Las Hurdes, país de leyenda* de Armando Pou, 1922

manifestada también en la película no sólo a través de su inequívoca «envoltura» sino también mediante la pista que proporcionan las referencias a Ribera y a Zurbarán a propósito de la secuencia de los cretinos en el texto del comentario.

Dicha derivación hacia un *realismo típicamente español* ya fue advertida por sus primeros críticos a propósito de *Un perro andaluz* tras su estreno en París; así, por citar dos ejemplos destacados, ni Jean Vigo ni Eugenio Montes en sus respectivas aproximaciones aluden para nada al surrealismo y sí —y mucho— a *lo español* como el componente esencial —y diferenciador— respecto a lo francés que sutilmente se atisba en el nuevo realizador. «No hay que olvidar —apunta el cineasta francés— que Luis Buñuel es español. Un perro andaluz aúlla, ¿quién ha muerto?... Buñuel es una fina lama que ignora la puñalada trapera»¹¹, en tanto que el poeta español escribe sus insuperables y célebres apreciaciones críticas: «Todo es español en este film, en donde ninguna anécdota comarcal tiene cabida... La belleza bárbara, elemental —luna y tierra— del desierto, en donde «la sangre es más dulce que la miel», reaparece ante el mundo. No. No busquéis rosas de Francia. España no es un jardín, ni el español es jardinero. España es planeta. Las rosas del desierto son los burros podridos. Nada, pues, de *sprit*. Nada de decorativismos. Lo español es lo esencial. No lo refinado. España no refina. No falsifica. España no puede pintar tortugas ni disfrazar burros con cristal en vez de piel. Los Cristos en España sangran. Cuando salen a la calle van entre parejas de la Guardia Civil».¹² Es más, curiosamente, el primero utiliza la nueva mirada que la película introduce en el cine para presentar lo que denomina el «documental social» cuyos postulados

coinciden a salvo de algunos matices con los que luego desarrollará Buñuel en *Las Hurdes*. Se percibe, pues, desde el primer momento en los coetáneos del cineasta aragonés una mirada que se identifica con la tradicional visión española de la realidad (Vigo llega a utilizar varias veces el símil taurino de la «estocada») con sus connotaciones de brutalidad¹³, elementalidad y esencialismo (vale decir la sustantividad implícita, por ejemplo, en la «belleza bárbara del

¹¹ Jean Vigo, «El punto de vista documental. *A propos de Nice* (1929)» en *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1993, pp.134-138.

¹² Eugenio Montes, «Un chien andalou». Film de Luis Buñuel y Salvador Dalí estrenado en «Le Studio des Ursulines. Paris». *La Gaceta Literaria*, (Madrid) n. 115. Junio. 1929.

¹³ De ello se jactaba el mismo Buñuel a propósito de la presentación de la película en París según aparece en un artículo de Juan Piqueras (en el que resume también las primeras críticas de los colegas franceses) titulado «Cinema de Vanguardia. Un perro andaluz» y publicado en *Popular Film* en el número del 1 de Agosto de 1929: «El propio Buñuel -dice Piqueras citándole- definió el carácter de su película con una sola frase, al hablarnos de «la reacción intensa que produjo en el gusto francés, *nuestra* brutalidad española. El público, al verlo, aulló de dolor y como consecuencia, no se le ocurrió más que aplaudir».

desierto») y que en su caso está de acuerdo con una concepción del cine como documento capaz de expresar al unísono un punto de vista personal, de tomar partido e implicar también al hombre en defecto del artista.¹⁴

Si eso sucede a propósito de *Un perro andaluz*, las reacciones en España ante los primeras proyecciones (semi clandestinas) de *Las Hurdes* no hacen sino plantear el debate en sus justos términos, reflejando así de pasada la propia evolución ideológica que se estaba produciendo imperceptiblemente en la cultura cinematográfica española de la época. Primero es Francisco Marroquí en 1934 quien desde una perspectiva rigurosamente aséptica habla de un «film Buñuel» como el que ostenta ya una imagen de

marca o un estilo plenamente diferenciado, y no se extraña de que «la pobreza endémica, la inevitable degeneración física, la trágica grandeza de esos hombres... constituían sobrados elementos de atracción para un espíritu curioso de psicoanálisis que va tanteando a través de la niebla del subconsciente» (y en consecuencia no discute la filiación surrealista si bien no deja de señalar al final que «con la exacta exposición de una realidad, Buñuel ha conseguido la transposición del hecho en idea. Ha tocado en el nervio del documental»)¹⁵. Y un año después, en 1935, es César M. Arconada¹⁶ quien da el giro definitivo hacia la consideración *también* del realismo como formante específico de la película: su perspectiva crítica comienza por detectar leves matices diferenciales respecto a sus dos films precedentes: en *Las Hurdes* no se trata de un film en el que Buñuel «haya volcado el terrorismo catastrófico y estético de sus films anteriores. Si algo de terror hay, lo da la propia naturaleza, no el director» y prosigue señalando la nueva actitud que en él se descubre: «Nada hay en el film —aunque se presta a ello— de morbosa reincidencia en lo terrible. Buñuel ha sepultado un poco voluntariamente, otro poco convencionalmente, su fama de traganiños y sus maneras complicadas de hacer y de resolver, para situarse ante la naturaleza con precisión, medida y realismo», una actitud alejada del «intelectualismo» anterior que tiene en cuenta «la miseria y la existencia primitiva y brutal de unos seres». Arconada, en efecto, atisba diferencias acusadas en *Las Hurdes* pero ello no quiere decir que se haya perdido en Buñuel la visión surrealista del mundo («subsuelo cenagoso» le llama) sino que (al igual que le ha sucedido a Louis Aragon) ha logrado sobreponerle en esta película una «luz de superficie» a través de la cual «se ha reintegrado el mundo en sus formas clásicas, en sus líneas verticales y concretas». Vuelta al redil, al fin y al cabo, de la oveja descarriada, viene a decirnos Arconada.

Y no le faltaba razón al crítico. Ese enfrentamiento directo con una naturaleza hostil que impone sus leyes, ese abandono del terrorismo artístico en aras de la subversión pura y simple, la evolución desde una voz colectiva (ya no cuenta Dalí para nada y se ha abandonado la militancia bretoniana) hacia una mirada individual, el predominio cada vez mayor de los aspectos visuales en detrimento de los literarios, no son sino exponentes perceptibles en *Las Hurdes* de ese

¹⁴ Estos son precisamente los tres primeros puntos del programa de Vigo respecto al «documental social», aplicables en su integridad a Buñuel, y expuestos en el trabajo citado en nota 13.

¹⁵ El artículo se titula «Luis Buñuel-Las Hurdes», está fechado en París en marzo de ese año de 1934 y fue publicado en el diario madrileño *ABC*, integrado al año siguiente bajo el título de «Una película documental» en el libro del mismo autor *La pantalla y el telón. Cine y teatro del porvenir*. Madrid, Cénit, 1935, pp.117-122.

¹⁶ César M. ARCONADA, «Las Hurdes. El film». *Nuestro Cinema*, n115 (Febrero 1935).

deslizarse lento, como uno de sus extraordinarios fundidos encadenados, del surrealismo internacionalista, ortodoxo y cenacular al realismo nacionalista, heterodoxo y libremente entendido, proceso que no es sino una consecuencia más de la toma de postura «realista» que adopta a la hora de enfocar su trayectoria personal y profesional en un momento decisivo de su carrera: la decisión de venir a trabajar en favor de la República, pensar en el asentamiento definitivo en España, vivir del cine, contraer matrimonio y tener el primer hijo, lo que se dice en España «sentar un hombre la cabeza», trayectoria en la que, a través de *Las Hurdes*, coincide con lo mejor de los artistas e intelectuales de izquierdas que hacen bandera del realismo socialista pero adaptándolo a la tradición típicamente española desde la pintura realista del xvii (Velázquez, Zurbarán, Ribera) y la novela picaresca hasta Goya. Es en este sentido que el documental de Buñuel supone una original síntesis entre la historia inamovible y la actualidad conflictiva, entre el universalismo y el localismo, el subsuelo y la superficie, o si se quiere entre la pintura, la música y el cine, y en la que, para nuestra inquietud y deleite, los burros podridos siempre serán las rosas del desierto, ese desierto de bárbara belleza que tan magistralmente retrata Buñuel en *Las Hurdes* pero todo ello hilvanado, como el supremo arte de sus encajeras, por esa «terrible poesía»¹⁷ del territorio hurdano que le atrajo desde el primer momento.

¹⁷ En el texto de la conferencia citada en la nota 4 afirma: «Si fui con mis amigos a ese increíble país lo hice atraído por un intenso dramatismo, por su terrible poesía».

