

BUÑUEL Y LA II REPÚBLICA: EL ARTE PARA LA REVOLUCIÓN

Autora: Elena Barriga Vinagre

Tutor: Adrián Huici Módenes

Grado en Publicidad y Relaciones Públicas

Universidad de Sevilla

Julio de 2023

ÍNDICE

1. Resumen.....	3
2. Palabras clave.....	3
3. Introducción.....	3
4. Objetivos.....	4
5. Metodología.....	4
6. Hipótesis.....	4
7. Marco teórico.....	5
a. Contexto sociocultural.....	5
i. Europa.....	5
ii. España.....	8
iii. Manifestación artística.....	11
b. El movimiento surrealista.....	14
c. Bibliografía de Luis Buñuel.....	15
8. Análisis del documental.....	22
9. Consecuencias sociales del documental	52
10. Conclusiones.....	54
11. Bibliografía.....	55

1. Resumen

En el presente trabajo se realizará un análisis de las características estéticas y filosóficas que presenta el documental Las Hurdes Tierra Sin Pan, así como del contexto social, político y cultural en que se produce y la propia bibliografía del autor precisamente para conocer la naturaleza propagandística y artística del mismo.

La fórmula propagandística empleada por Buñuel y puesta al servicio del bando republicano durante la Guerra Civil española será determinante en la creación de la conciencia social española y europea y jugará un papel importante en el desarrollo de los acontecimientos que tuvieron lugar en aquellos años. Además, esta película será fundamental para denunciar, por primera vez en la historia y dirigiéndose a un público masivo e internacional la precaria situación que vivían los jornaleros en el campo español cuya sociedad, aun siendo europea, se había quedado estancada en la Edad Media

2. Palabras clave

Luis Buñuel, cine propagandístico, documental, guerra civil española, sociedad rural española, denuncia social.

3. Introducción

El desarrollo del cine supuso una revolución para la comunicación y para el arte. Y precisamente el conjunto de estas dos disciplinas que se desarrolla en el contexto de comienzos del siglo XX el que da lugar a una etapa del arte como un medio de comunicación y expresión que otorga a su creador nuevas herramientas para transmitir sus ideas a un mundo cada vez más globalizado.

El cine, esta nueva herramienta, permite potenciar las funciones que el arte ha cumplido históricamente, entre ellas la de denunciar la realidad y llegar a los sentimientos de las personas.

El documental de las Hurdes de Luis Buñuel es un claro ejemplo de la capacidad que tiene el arte para conmover a sus espectadores, transmitir ideas y llegar a movilizar a las masas tanto psicológica como físicamente.

Para poder comprender nuestra sociedad actual es necesario estudiar los productos culturales y artísticos que tuvieron lugar en estos primeros años del siglo pasado ya que en ellos se fundamentan los pilares de quienes como en la actualidad.

4. Objetivos

- Objetivos generales: analizar los efectos sociales del documental de las Hurdes realizado por Luis Buñuel, así como sus características principales.
- Objetivos específicos:
 - Analizar las características estéticas propias del cineasta y su aplicación al documental
 - Trazar las conexiones entre la eficacia propagandística y el prestigio internacional del autor, así como su manera de hacer propaganda basada en una aparente objetividad.
 - Analizar la influencia que las obras del autor han ejercido sobre la sociedad, tanto europea como español

5. Metodología

La metodología empleada para la realización de este trabajo combinará tanto una metodología de carácter inductivo, ya que se parte de unas premisas particulares observadas que dan lugar a una conclusión de carácter general, como de carácter deductivo ya que se basará en la búsqueda bibliográfica de distintas fuentes y a partir de ellas se buscará corroborar la hipótesis planteada.

Además, a partir de esta base fundamentada en la inducción- deducción se realizará un análisis hermenéutico-interpretativo que consistirá en la visualización y posterior análisis del documental objeto de estudio.

6. Hipótesis

Tras realizar un estudio sobre las circunstancias coyunturales en que se gesta y se graba el documental y la trayectoria artística del cineasta Luis Buñuel, así como un análisis de la obra, se pretende contrastar las siguientes hipótesis:

- El prestigio internacional del cineasta fue determinante para el éxito del documental y su posterior influencia propagandística
- El estilo basado en el reflejo de la realidad de manera aparentemente objetiva es determinante para el éxito en los objetivos propagandísticos de las producciones.

- El estilo basado en una aparente objetividad marcará un punto de inflexión importante en el discurso propagandístico y en las producciones de carácter ideológico posteriores.
- El documental supone un punto de inflexión en el tratamiento de una realidad olvidada por la Europa industrial: las condiciones de vida agrarias.

7. Marco teórico

a. Contexto sociocultural

Antes de profundizar en el planteamiento central del presente trabajo, será preciso presentar y realizar un breve análisis de las circunstancias coyunturales que caracterizaron la primera mitad del siglo XX, contexto en el que se desarrolla la obra cinematográfica que será motivo de análisis en este estudio, así como las condiciones socio culturales que explican las motivaciones y las características de esta, que posteriormente pasarán a ser analizadas.

La importancia de los sucesos que tuvieron lugar en este periodo de tiempo trasciende hasta la actualidad ya que los cimientos de nuestra cultura actual se remontan en gran medida a la fuerte herencia que debemos a estos años, y especialmente, a un fenómeno que, aunque ya venía gestándose con anterioridad, será durante este contexto de comienzos del siglo XX cuando llegue a su mayor esplendor: la comunicación de masas y el uso de la propaganda.

Europa

A comienzos del siglo XX el mundo empezaba a experimentar los inicios de una naciente globalización, a raíz de la “repartición del mundo” llevada a cabo por los países europeos que tuvo lugar durante el siglo anterior y cuyas consecuencias fueron las crecientes tensiones entre los países de occidente.

Por otro lado, un movimiento que, de la misma manera, había tenido su origen hacía un siglo, con la desintegración del imperio napoleónico, estaba cobrando cada vez más fuerza: el nacionalismo.

Pero también hay que tener en cuenta un fenómeno que, de nuevo, venía gestándose con anterioridad pero que vivirá en los finales del siglo XIX y los comienzos de este nuevo siglo una gran eclosión. Y es que, con la solidificación de una nueva estructura social como será la sociedad de clases, de reciente aparición y ligada a la revolución industrial, surge una nueva clase social: el proletariado; así como diferentes movimientos políticos basados en las teorías marxistas como son el comunismo, el socialismo o el anarquismo, y que representarán precisamente a esta nueva clase obrera.

Surge de esta manera una tensión de intereses contrapuestos entre una clase obrera cada vez más organizada y una clase conservadora que se resiente a dejar de lado sus privilegios. A esta tensión se suman las tensiones entre los distintos países occidentales que llevan gestándose desde hace ya un siglo.

En este contexto, por tanto, de emergente globalización tendrá lugar un fenómeno que hasta el momento no se había producido, o no con tal magnitud, como será la participación internacional en conflictos nacionales. Esto sucede en el caso de la Guerra Civil española, en la que, aunque aparentemente se trataba de una cuestión nacional, un conflicto originado por una sublevación militar al gobierno legítimo, participaron en ella personas de diferentes nacionalidades en la lucha por una causa ideológica ya que, aunque España fue el campo de batalla, la guerra civil fue un conflicto por la victoria ideológica en toda Europa. Una guerra entre el fascismo y el marxismo.

Como explica Del Olmo (2010) “la Guerra Civil española es el ejemplo significativo de primer conflicto con conciencia global en Europa. Distó, como es sabido, de ser un acontecimiento exclusivamente nacional y en ella se dilucidaron concepciones antagónicas de la misma idea de civilización europea (..)” (p. 71).

Pero a pesar de que la Guerra Civil Española supone una antesala de la II Guerra Mundial en la que participaron integrantes de todas las nacionalidades es importante señalar la relevancia del denominado “pacto de no intervención”. El pacto de no intervención fue propuesto por Francia y apoyado por Reino Unido y determinaba que ningún país europeo interviniese en la Guerra Civil española en apoyo de ninguno de los dos bandos con el fin de evitar incrementar las tensiones que ya se palpaban en los años previos a la II Guerra Mundial entre las potencias liberales y las totalitarias. A pesar de dicho pacto Italia y Alemania apoyaron abiertamente al bando franquista.

Esta situación derivó en la búsqueda de ayuda por parte del gobierno republicano entre los ciudadanos de ideologías de izquierdas que a raíz de ello crearon las Brigadas Internacionales. Para este propósito la propaganda fue un recurso indispensable y necesario pues buscaba la movilización de ciudadanos de todas las nacionalidades a unirse al bando republicano para “ganar la guerra al fascismo”, es decir, se trataba de una lucha ideológica que trascendía las cuestiones civiles del país.

El desarrollo tecnológico experimentado a lo largo de siglos anteriores dio paso a nuevos medios de comunicación que permitían hacer llegar sus mensajes a un mayor número de receptores. Medios como la radio, la prensa o el cine permitían por primera vez en la historia, dirigirse a un nuevo público constituido por esta masa de individuos que se concebían “como uno solo”.

De esta manera, estos nuevos medios de comunicación presentan una gran capacidad para influir sobre la opinión de las personas y condicionar sus acciones. Este hecho será de gran relevancia especialmente en el desarrollo de los conflictos bélicos acontecidos a lo largo del siglo en toda Europa, llegando a considerarse la comunicación un arma de guerra más.

De hecho, durante la I Guerra Mundial el uso de la propaganda fue determinante en la consecución de los acontecimientos, y fue precisamente por este motivo que

la propaganda adoptó unas connotaciones negativas. A pesar de ello, durante el periodo de entreguerras la propaganda se siguió empleando, pero en esta ocasión “de forma indirecta, a menudo disfrazada de actividades culturales” (Huici, 2017, p. 184).

España

En cuanto al contexto socio cultural de España nos centraremos en explicar brevemente el periodo que comprende la II República y la Guerra Civil ya que será durante estos años en los que se desarrollarán las obras que analizaremos posteriormente.

Es importante mencionar que este periodo de la historia de España se caracteriza por un sentimiento generalizado en la población de derrota, ocasionado en primer lugar por la pérdida de las últimas colonias españolas en Cuba en 1898 y, posteriormente, en 1921, por el desastre de Annual, una derrota militar española en la guerra del Rif en la que murieron cerca de 20.000 españoles. En este contexto la fama de Alfonso XIII, monarca en reinado durante este último hecho, decae.

El 14 de abril de 1931 se proclama en Madrid la II República española. Durante este periodo de tiempo, y a diferencia de los regímenes políticos en los que habían vivido los españoles anteriormente - monarquías y dictaduras-, por primera vez el movimiento obrero que representaba a la clase obrera y campesina cobraba fuerza y participaría activamente en la vida política. La nueva constitución plasmaría sobre el papel muchas de las luchas obreras que venían produciéndose desde hacía un tiempo. “Los tonos y la orientación predominante del proyecto evidenciaban el protagonismo adquirido por socialistas y radicales-socialistas – que constituían la mayoría relativa de la comisión- en los trabajos preparatorios” (*Historia contemporánea de España*, 1998, p.488)

Algunas de esas cuestiones que serán tratadas por este nuevo gobierno serán la reforma agraria y la nacionalización de los bienes de las órdenes religiosas, es decir, la pérdida de poder por parte de la Iglesia, así como la repartición de las tierras propiedad de latifundistas. “Entre las prioridades del gabinete destacaba

(...) enfrentarse con el anunciado tema de la reforma agraria” (*Historia contemporánea de España*, 1998, p. 490).

Y es que la situación rural que se vivía en España era uno de los principales motivos de la lucha de los diferentes movimientos izquierdistas españoles en aquellos momentos.

La débil industrialización que experimentaríamos nuestro país habría generado una gran brecha económica – que derivaría en una brecha social y cultural- entre las áreas industriales y urbanizadas y las áreas rurales. Las condiciones de vida rurales eran paupérrimas ya que los campesinos no eran propietarios de la tierra que trabajaban.

El Campesinado seguía siendo un grupo social muy numeroso. Su situación dependía del régimen de propiedad existente: (...) la situación de los jornaleros en las zonas latifundistas era tan crítica como lo había sido en las décadas anteriores. Estos jornaleros estaban sometidos a las necesidades temporales del trabajo agrícola (siega, siembra, etc.), lo que en la práctica significaba que la mayoría del tiempo se encontraban sin trabajo y al borde del hambre. La inseguridad permanente del jornalero era el caldo de cultivo necesario para la aparición de un radicalismo social, que no tardo en manifestarse. (Lozoya, M., (s.f.), p.2498)

Áreas rurales como Andalucía, Extremadura o Castilla se consideraban “abandonadas” y no experimentaban el progreso económico, social y cultural que se estaba produciendo en otras partes de España. El campo y los campesinos habían quedado varios siglos atrás.

Por otro lado, la Constitución elaborada por este nuevo gobierno republicano supuso un atentado contra una de las instituciones de mayor poder en nuestro país: La Iglesia católica.

Los movimientos izquierdistas criticaban la gran influencia, tanto moral como económica, que ejercía esta institución en la sociedad española y especialmente la

desigualdad de riqueza que esta representaba. Es por ello que esta nueva Constitución pretendía restringir el poder que la Iglesia ejercía sobre la población, acto que fue tomado como una provocación por parte del sector religioso y que, junto con los sectores más conservadores de la sociedad española, daría paso a su rechazo del nuevo sistema.

tres fueron los artículos considerados altamente lesivos por la opinión católica: la declaración de laicidad del estado (art.3), el proyecto de disolución de las órdenes religiosas y de nacionalización de sus bienes (art.24) y la declaración de libertad de credo y de conciencia (art. 25). De todos ellos fue el artículo 24 el que despertó en la oposición unas reacciones más airadas. (Historia contemporánea de España, 1998 pp. 488-489)

Por tanto, los conflictos ideológicos entre diferentes sectores de la sociedad española fueron generando un ambiente cada vez más tenso en el país que finalmente desembocaron en la Guerra Civil española.

Aunque, si bien es cierto que este trabajo no pretende profundizar en las causas que generaron este conflicto bélico, es importante resaltar la idea mencionada anteriormente de que la Guerra Civil fue más allá que un conflicto nacional ideológico. Esta contienda fue el campo de batalla de una guerra ideológica que comprendía más allá de las fronteras de nuestro país y cuyas causas fueron mucho más complejas.

Para poder explicar el estallido de la contienda es preciso tener presente que la Guerra Civil fue algo más que un conflicto ideológico y que trascendió el marco de un conflicto de clases, ya que sobre este se superpusieron otros muchos problemas que dividían profundamente a la sociedad española: problemas nacionalistas, cuestiones religiosas, desigualdades económicas, enfrentamientos culturales... (Bernecker,1996, como se citó en Historia Contemporánea de España, 1998, pp 520-521)

Y es precisamente por este carácter ideológico de la Guerra Española que el peso de la propaganda en el desarrollo del conflicto será fundamental en su transcurso y empleado como un arma más para luchar contra el enemigo.

Manifestación artística

La nueva sociedad burguesa de comienzos del siglo XX se caracterizará por un optimismo generalizado, por una fe desmedida en el progreso y en la tecnología y por un sentimiento de superioridad con respecto al resto del mundo basada precisamente en la idea de que una sociedad tan desarrollada tecnológicamente como nunca antes había sucedido en la historia de la humanidad era una prueba irrefutable de esa “superioridad” de la que se habría denominado “la raza blanca” y por tanto, el motivo incuestionable para confiar en el progreso de la humanidad, o mejor dicho, de algunos escasos integrantes concretos de la humanidad.

Y es que, a pesar de que las revoluciones precedidas en tiempos anteriores habían supuesto una ruptura con el antiguo régimen y con el sistema feudal de la Europa occidental, únicamente una reducida parte de la sociedad se beneficiaría de estas mejoras. La clase burguesa será la poseedora del nuevo poder que regirá el mundo: el capital.

Esta nueva clase social burguesa que aparece como consecuencia de su propia lucha, es decir, de la liberalización de la economía y la libre circulación del comercio, rompió con las rígidas doctrinas del régimen anterior, enriqueciéndose e incrementando su poder tanto económico como político y social.

Todo ello supuso, por tanto, una revolución también en la mentalidad de las nuevas sociedades europeas. Esta nueva clase burguesa con más tiempo para el ocio ve en el progreso y en el desarrollo científico un vehículo mediante el cual enriquecerse y mejorar la sociedad, además de una nueva forma de disfrute.

Pero nada más lejos de la realidad, a pesar de este optimismo generalizado por el progreso y una fe incuestionable en la humanidad, esta sociedad burguesa que en sus orígenes había surgido como un movimiento revolucionario contrario a los rígidos dogmas del antiguo régimen parecía haber vuelto a aquellas condiciones que la Ilustración criticó en sus orígenes. Como bien afirma Frontin, J. L. G., (1983):

La burguesía, en efecto, ya había abandonado su laicismo de antaño; las universidades ya constituían auténticos bastiones del más demagógico conservadurismo; la Iglesia católica gestaba su respuesta al resto de los tiempos en torno a los dogmas de la infalibilidad pontificia y de la Inmaculada Concepción; (...) mientras que en otros puntos de la geografía europea – España incluida- aún existían comunidades completamente incomunicadas del mundo exterior, afectadas en muchos casos por taras congénitas (p. 20)

Por tanto, a pesar de este aparente progreso social la realidad de la sociedad de la época era muy distinta. En primer lugar, la propia moral burguesa era muy restrictiva y, bajo una máscara de aparente perfección y felicidad, se escondía la represión, el control -tanto moral como sexual- y la hipocresía de la apariencia.

Por otro lado, a diferencia de esta nueva clase burguesa, la nueva clase obrera, que al igual que la anterior supone una novedad con respecto a la antigua estructura de clases estamental, no disfruta de los privilegios que la revolución ilustrada otorgó a los primeros.

En todo este convulso contexto en que cobra también importancia el fuerte sentimiento nacionalista que se ha ido desarrollando en los diferentes países de Europa surge un pensamiento contrario a la moral imperante y que se basa precisamente en la crítica de esta nueva sociedad aparentemente perfecta, del “culmen de la civilización”.

Citando de nuevo a Frontín J. L. G., (1983):

Nunca hasta entonces fue más radical el abismo que separaba las producciones del pensamiento, de la ciencia y el arte de unas minorías -cuyos temas de meditación siguen siendo a día de hoy nuestros temas de meditación- de un orden social que parecía retrotraerse a épocas anteriores a la revolución burguesa e ilustrada (Pg. 20)

Es por ello que este descontento, esta protesta contra los gajes de la sociedad del momento se materializa a través de un nuevo pensamiento filosófico el cual tiene su máxima expresión en el arte.

Una filosofía contraria a la imperante, basada en el pesimismo, en la expresión de la decadencia, en la crítica constante a la sociedad y la expresión de los sentimientos que esta genera en los autores, así como una exploración de nuevas formas de comprender este nuevo mundo que se alejan de las imperantes en aquel momento, es decir, aquellas que pretenden analizar al ser humano desde la óptica de la ciencia.

Autores como Freud aportan una nueva visión acerca del estudio de la sociedad y la naturaleza humana, haciendo hincapié en el inconsciente, en aspectos que no se podían estudiar de manera científica como se había hecho hasta el momento.

Por otro lado, también surgirán en este contexto autores como Marx y Engels que pretenden aplicar esos fundamentos científicos del momento al estudio de la sociedad para obtener una visión determinista de lo que será el futuro de esta.

Todo este ambiente de rechazo a la sociedad del momento y de ruptura con el orden social establecido se expresa mediante el arte, como bien explica Frontín, J. L. G., (1983) a través de los diversos ismos o vanguardias artísticas que surgen en la Europa del momento. Todos ellos se caracterizaban en líneas generales por esta crítica a la sociedad burguesa, a la moral hipócrita del momento y el deseo de romper con lo establecido. Es por ello que estos movimientos artísticos rompen con las normas academicistas y son influidos por la corriente psicoanalítica de Freud que centra su atención en el subconsciente y en la pérdida de peso del racionalismo, del pensamiento racional.

Los ismos beben unos de otros y, aunque su origen y fundamentos principales parte del mismo contexto, cada uno presenta unas particularidades propias. El surrealismo será el movimiento imprescindible de estudio para el análisis posterior de este trabajo, por tanto, en el próximo apartado profundizaremos en él.

b. El surrealismo

Según la RAE el surrealismo se define como “*un movimiento artístico y literario iniciado en Francia en 1924 con un manifiesto de André Bretón, y que intenta sobrepasar lo real impulsando lo irracional y onírico mediante la expresión automática del pensamiento o del subconsciente*”. (Real Academia Española, s. f.)

De la misma manera que sucede con el resto de las vanguardias, el surrealismo parte de la filosofía de querer romper con los dogmas de la sociedad, pero a diferencia de otros movimientos el surrealismo no se conforma únicamente con criticar esta sociedad con la que se muestra descontento, sino que también presenta la voluntad de cambiarla. Sus productos artísticos tienen la finalidad de contribuir a crear un nuevo mundo mejor. Como explica Paola Maurizio (2023):

A partir de la influencia de los estudios de Sigmund Freud y Karl Marx, Breton propuso al surrealismo como un movimiento revolucionario que permitiera a las personas conquistar su libertad individual y, a través de ella, lograr la libertad social. De hecho, muchos de los artistas que integraron el surrealismo se incorporaron al Partido Comunista y apoyaron las luchas revolucionarias.

Por tanto, este movimiento, trasciende lo artístico para convertirse en un actor, en una herramienta que contribuya al cambio social y que favorezca la voluntad de acción de las personas para conseguir esos objetivos.

El surrealismo rechaza la sociedad de su época, el optimismo burgués, a través de un gusto por lo grotesco, lo absurdo y lo irracional. Considera que la liberación del subconsciente a través del arte permite a individuo conseguir la libertad personal, quitarse los encorsetamientos a los que la sociedad le somete, y así, conseguir que el resto de la sociedad siga su ejemplo.

Lejos del pacífico campo de avena, de ríos tranquilos o jardines a la francesa, el surrealismo busca cumbres borascosas, cuevas, volcanes. Se deleita con plantas raras o tropicales, siempre perturbadoras (...) Pero en su vida práctica el surrealista es más bien persona de ciudades, de bares, de cafés. Sus incursiones en la naturaleza

son de tipo poético. Interpreta la naturaleza, no la vive. (Westerdahl, 1983, pp. 17-18)

Podemos considerar, por tanto, que la representación de escenas bellas a través de cualquier disciplina artística no supondría más que incrementar y contribuir a perpetuar los dogmas de una sociedad hipócrita que condicionan y someten la libertad del individuo. Es por ello que, en cambio, ese gusto por lo grotesco, lo oscuro, aquello que esconde la mente inconsciente de las personas y que, al ser reprimido, lo mantiene “enjaulado” es el motivo principal de su obra que no persigue otro fin que conseguir la libertad de la sociedad.

No es extraño, partiendo de estas premisas, deducir que el origen del movimiento surrealista parte de los resquicios del dadaísmo, vanguardia con la que comparte sus bases teóricas principales. Como afirma Frontín, J. L. G., (1983),

El movimiento surrealista se desgaja históricamente, como fruto maduro, del árbol de dadá (..) un movimiento de reacción y escarnio que se alzó por oposición, pero al mismo tiempo en estrecho contacto, al espíritu de los tiempos. Sus raíces, pues, se hincan en las mismas corrientes y acontecimientos que ataca: la buena conciencia de las élites europeas, el nacionalismo de las masas, la demencia de cuatro años de guerra, 1914-1918, pero también el callejón sin salida de las “academias formales” del futurismo, el expresionismo y el cubismo, y el fracaso histórico del cientifismo progresista y racionalista. (p. 19)

c. Bibliografía de Luis Buñuel

Luis Buñuel, “el cineasta más universal que ha dado el cine español” (Gubern, R., 2003, p. 273) nació justo en el comienzo de un nuevo siglo, en el año 1900 en Calanda, un pueblecito de Teruel. Ya las circunstancias primitivas de su vida, su nacimiento, marcarían su trayectoria y serán de gran relevancia para la elaboración de toda su obra. Y es que a pesar de que su familia siempre gozó de una próspera economía, este autor nació en un pueblo de esa área de la geografía española que podríamos denominar “la España profunda”, una tierra que el propio autor describe en sus memorias como “medieval”:

Se puede decir que en el pueblo en que yo nací (un 22 de febrero de 1900) la Edad Media se prolongó hasta la Primera Guerra Mundial. Era una sociedad aislada e inmóvil, en la que las diferencias de clases estaban bien marcadas. El respeto y la subordinación del pueblo trabajador a los grandes señores, a los terratenientes, profundamente arraigados a las antiguas costumbres, parecían inmutables. La vida se desarrollaba horizontal y monótona, definitivamente ordenada y dirigida por las campanas de la iglesia del Pilar (Buñuel, 2001, p. 14)

Estas circunstancias en que se desarrolla su infancia son cruciales para la generación de sus primeros pensamientos e ideas acerca de la realidad, de la concepción del mundo, o al menos de su mundo.

El personaje de Buñuel supone una hibridación, una mezcla entre dos mundos antagónicos pero pertenecientes a una misma realidad que era la España de comienzos del siglo XX. Por un lado, su contacto estrecho con la vida rural, atrasada, prácticamente feudal e íntimamente relacionada con el caciquismo, la obediencia a la autoridad, la miseria y los ciclos naturales de la naturaleza, entre ellos, la muerte.

Por otro lado, la buena solvencia económica de su familia le permitió vivir la vida ociosa de una familia burguesa de la época e ir a estudiar tiempo más tarde a la Residencia de Estudiantes de Madrid, lugar donde, más allá de recibir una formación superior, entraría en contacto con las nuevas corrientes de pensamiento que desde Europa estaban calando en España, llegando a formar parte de la conocida generación de artistas españoles del 27.

En 1917, Buñuel llegaría a Madrid por primera vez y se hospedaría en la Residencia de Estudiantes, lugar crucial en la vida y la obra del autor pues, como él mismo afirma “*De no haber pasado por la residencia mi vida hubiera sido muy diferente*” (2001, p. 59).

Durante los siete años siguientes la personalidad del autor se forjaría en función de las circunstancias del momento. Durante los años previos a la proclamación de la Segunda República tanto Buñuel como sus compañeros recibieron influencias

marxistas a través de las primeras revistas anarquistas y comunistas en las que se dieron a conocer textos de Lenin y Trotsky. (Buñuel, 2001)

Durante su estancia en París, capital cosmopolita del momento y lugar donde el arte experimentaba un desarrollo vanguardista propios de “los felices años 20”, Buñuel tomó contacto con el movimiento surrealista y se codeó con multitud de artistas e intelectuales de la sociedad del momento y se impregnó de esta cultura francesa tan abierta y liberal, y tan distante de la cultura católica española, mucho más conservadora y opresora, que paralelamente se desarrollaba en el país vecino.

Uno de los primeros recuerdos en París que Buñuel (2001) destaca en su biografía fue la conversación que mantuvo con una bailarina del cabaret chino, sobre la que recuerda:

aquella mujer se expresaba admirablemente y poseía un sentido de la conversación sutil y natural. Por supuesto no hablaba de literatura ni de filosofía. Habla de vinos de París y de las cosas de la vida diaria, pero con fina naturalidad, sin asomo de afectación ni pedantería. Yo estaba admirado, acababa de descubrir una relación entre el lenguaje y la vida, desconocida para mí. (p. 91)

Este recuerdo plasmado en la autobiografía del autor, aunque aparentemente resulta un hecho ordinario y anecdótico, realmente tiene un gran peso sobre la concepción de su obra a lo largo de su carrera como artista. Buñuel hallaría aquí (o al menos lo plasmaría en este momento) los inicios de la concepción de la realidad como un elemento puro, capaz de expresar a través de su naturalidad la trascendencia de la vida y la grandeza que existe en esta, sin necesidad de ornamentación.

Es por ello por lo que este uso de la realidad es un elemento característico y esencial en sus obras, especialmente en las obras de carácter comprometido con la sociedad como la que se analizará en el presente trabajo. Mencionando las palabras de Luis García Jambrina, (como se citó en López de Abiada, 2004) en la obra de

Buñuel “*hay una mayor virulencia en el uso de las imágenes y una explícita renuncia a embellecerlas, por lo que siempre tienden a ser bastante bruscas en su desnudez*”.

El comienzo de una exitosa carrera parte del éxito que consigue tras la realización de su primera película. En 1929, Luis Buñuel regresará a París financiado por su madre para rodar su primera película, proyecto fuertemente influenciado por el pintor surrealista Salvador Dalí, quien convenció a Buñuel de elaborar un guion basado inicialmente en el relato mutuo de sus sueños, a los que luego se añadirían escenas repentinitas y disparatas de ambos; de este insólito guion surgiría *Un perro andaluz*, película icónica del movimiento surrealista y que le otorgaría al artista un prestigio internacional ya que sería el autor de la primera obra cinematográfica del movimiento surrealista de nuestra historia.

Esta cinta se convertiría en el film fundacional del cine surrealista, objeto de innumerables interpretaciones y análisis que, según Buñuel, solo resultarían posibles con el método psicoanalítico. (Gubern, R., 2003, p. 274)

Fiel al movimiento artístico que le cautivo y característico de su primera obra, un año más tarde Buñuel filmaría su siguiente película “*L’age d’or*”. Esta nueva cinta, explica Gubern, R., “*estuvo más estructurada argumentalmente y su discurso ideológico (de vocación subversiva, libertaria, antiburguesa y antirreligiosa) era mucho más explícito, a modo de manifiesto del grupo surrealista*” (p. 274). De hecho, la película fue tan polémica que en diciembre de ese mismo año fue censurada por la policía parisina.

Pero en el contexto artístico del momento esta polémica no hizo más que incrementar la fama del ya internacional Luis Buñuel que aquellos momentos ya estaba trabajando en Hollywood para Metro-Goldwyn-Mayer.

De esta manera, el autor se vincula con el movimiento, tanto por sus convicciones ideológicas como por sus recursos artísticos, consiguiendo una fama internacional.

Recuerda su vinculación con el grupo de artistas surrealistas de la sociedad parisina del momento como algo natural, pues el espíritu creador de aquel movimiento tan rompedor se encontraba vivo en el ambiente. De nuevo mencionando sus memorias (2003), afirma que:

Al igual que todos los miembros del grupo, yo me sentía atraído por una cierta idea de la revolución. Los surrealistas que no se consideraban terroristas, activistas armados, luchaban contra una sociedad a la que detestaban utilizando como arma principal el escándalo. Contra las desigualdades sociales, la explotación del hombre por el hombre, la influencia embrutecedora de la religión, el militarismo burdo y materialista, vieron durante mucho tiempo en el escándalo el revelador potente capaz de hacer aparecer los resortes secretos y odiosos del sistema que había que derribar. Algunos no tardaron en apartarse de esta línea de acción para pasar a la política propiamente dicha y, principalmente, al único movimiento que entonces nos parecía digno de ser llamado revolucionario: el movimiento comunista. (pp. 121-122).

Existe una relación entre este interés que experimentó Buñuel por el surrealismo y las circunstancias que desde pequeño vivió; su fascinación por lo grotesco, incluso lo macabro, como posteriormente explicaremos basándonos en sus experiencias de la niñez; su contacto con la generación del 27 en la Residencia de Madrid y su experiencia de libertad vivida durante sus años en París y que chocaban descomunadamente con la educación represiva que había recibido en España en su infancia y adolescencia. Todo ello contribuyó a incrementar su apoyo a la revolución y al cambio social, la idea de crear un mundo mejor, lejos de una sociedad que comenzaba a quedar ya obsoleta.

La segunda obra, como bien se ha mencionado anteriormente, ya estaba un poco más alejada de la estructura surrealista tan pura que presentó la primera película y tenía un carácter más crítico con la sociedad, aunque todo ello enmarcado dentro del movimiento surrealista.

Pero más allá de su vinculación con el surrealismo la obra de Buñuel ha de entenderse a la luz de una actitud de protesta general y radical contra el conservadurismo político y religioso en el que se formó su juventud, en el corsé colectivo de la atrasada y reaccionaria España alfonsina de principios de siglo. Para dinamitar aquellos valores conservadores se valió en ocasiones de la crueldad, de la incongruencia, del erotismo y del arma del humor corrosivo. (Gubern, 2003, p. 275)

Pero en la convulsa década de los años 30 que se abría paso, en la que cada vez se incrementaban más las tensiones sociales y se radicalizaban más los movimientos políticos, el arte, y concretamente el movimiento surrealista, toma partida en el contexto social cada vez más polarizado

Esta bipolarización política se manifestó medianamente en España y conoció un caso modélico con la bifurcación ideológica que supusieron las carreras de Luis Buñuel y Salvador Dalí, quienes habían colaborado antes muy fructíferamente en dos películas (...). Mientras que el innegable talento artístico de Salvador Dalí, se orientaba hacia la rentabilidad económica en los centros de poder capitalista -especialmente el norteamericano-, coqueteaba intelectualmente con el hitlerismo a pesar de las admoniciones de Bretón y acababa rindiendo pleitesía al régimen franquista en 1940, Buñuel ingresaba, en cambio en el movimiento comunista, tanteaba proyectos profesionales en la URSS y cultivaba consecuentemente el documental de denuncia política y la producción de cine popular, antes de servir durante la Guerra Civil a la embajada de la República española en París (Gubern y Hammond, 2021, p. 14)

Buñuel, se aleja del movimiento surrealista por considerarlo demasiado esnob “*una inclinación hacia el esnobismo de lujo*” (Buñuel, 2001, p. 159) puesto que considera que se ocupa demasiado de la expresión personal y no se acerca tanto a un fin concreto. Buñuel en cambio que se introdujo en el movimiento precisamente por su carácter revolucionario, considera que el fin de su obra debe ser la mejora de la sociedad y su cambio mediante la lucha activa. Por tanto, en 1930, a punto de comenzar la República española, vuela a España y se inscribe en el partido comunista.

Aunque anteriormente hemos mencionado que Buñuel tuvo un estrecho contacto con la miseria que se vivía en el campo español, es importante destacar que él, como miembro de una de las familias más ricas de la España de aquel momento, siempre vislumbró aquella situación desde la óptica de un mero espectador. De hecho, esto se puede vislumbrar en uno de los relatos de su vida en el que afirma que:

A menos de diez kilómetros del pueblo, cerca del río, mi padre mandó construir una casa a la que llamamos La Torre (...) La familia al completo – por lo menos, diez personas- íbamos todos los días a la Torre en dos jardineras. Aquellas carretadas de chiquillería alegre se cruzaban con frecuencia con niños desnutridos y harapientos que recogían en un capazo el estiércol con el que su padre abonaría el huerto. Imágenes de penuria que, al parecer, nos dejaban totalmente indiferentes. (p. 23)

Diferentes escenas recordadas por el autor sobre estos primeros años de su vida demuestran la gran influencia que su infancia en este pequeño pueblo de Teruel tendrá a lo largo de su vida, en la creación de su propia personalidad y finalmente en la proyección de sus diferentes obras.

Citando de nuevo sus memorias, Buñuel (2001) afirmaría en los últimos años de su vida: “*en Calanda tuve yo mi primer contacto con la muerte que, junto con una fe profunda y el despertar del instinto sexual, constituyeron las fuerzas vivas de mi adolescencia*” (p. 17)

Por tanto, y teniendo en cuenta los hechos mencionados anteriormente, en su regreso a España, Buñuel realizará su primer film documental y comprometido. Muy alejado ya de la primera estructura surrealista que presentaba *Un perro andaluz*, pero que aún conserva los aspectos formales esenciales de este movimiento y que serán, junto con su fuerte acción crítica y de denuncia, los elementos esenciales para el éxito de su obra *las Hurdes Tierra sin pan*, que posteriormente será empleada como material propagandístico durante el conflicto bélico español.

La obra, financiada por el anarquista Ramón Ancín, sería realizada en 1932 y censurada por el gobierno republicano por considerar que daba una mala imagen

de España de cara al extranjero. Posteriormente será rescatada durante la guerra civil y empleada como material propagandístico tanto interno como externo.

Cuando estalla la guerra civil en España Buñuel es destinado por Julio Álvarez Vayo, ministro de Asuntos Exteriores de la República, a París, ciudad donde aún cuenta con muchos contactos que facilitarán en gran medida su labor a desempeñar allí. En los servicios de información y propaganda de la embajada española en la capital francesa Buñuel desempeñará una serie de actividades con intencionalidad propagandística.:

sonorizó Tierra sin pan con comentarios en inglés y en francés, para reutilizarla como propaganda a favor de la lucha contra los terratenientes, organizó las proyecciones cinematográficas en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937 y produjo el documental de largo metraje España Leal en Armas (1937), que dirigió el comunista Jean-Paul Dreyfus destinado a la difusión internacional a favor de la causa republicana, pues mostraba didácticamente como unos generales que habían jurado fidelidad a un régimen legítimo se habían alzado luego en armas contra él.(Gubern, R., 2003, p. 275)

Por tanto, todas las circunstancias y acontecimientos estudiados en este apartado sobre la vida del cineasta serán esenciales para comprender el significado de su obra.

8. Análisis del documental

Las Hurdes Tierra sin Pan

Este documental fue rodado por Buñuel en 1932 junto con otros colaboradores amigos de Aragón y gracias a la financiación del anarquista Ramón Ancín.

En primer lugar, es importante destacar el carácter revolucionario que presenta el documental desde sus orígenes, desde su mera financiación.

Según varias fuentes oficiales, entre las que cabe destacar la propia autobiografía de Buñuel, el documental fue financiado gracias a un boleto de lotería premiado

que le tocó a su colega Ramón Ancín, el cual le prometió que si tenía la suerte de ganar costearía todos los gastos de la película. “*A los dos meses le tocó la lotería, no el gordo, pero si una cantidad considerable. Y cumplió su palabra*” (2001, p. 160).

En cambio, Forega, M. (2008), explica en la Revista *Luciérnaga Audiovisual* que:

la verdad era que Ramón Ancín, junto a un grupo de anarquistas, había atracado un banco, con cuyo botín se financió *Las Hurdes*, Ramón Ancín pensó que sería mejor ocultarse luego, incluso en los créditos de la película, en los que aparece como productor, bajo el nombre de Julio. (p. 2)

Por tanto, podemos determinar que desde sus orígenes la película contó con un trasfondo simbólicamente revolucionario y asociado a los nuevos movimientos izquierdistas que pretendían “romper” con la sociedad burguesa, en este caso atracando un banco (símbolo de la riqueza y de la burguesía adinerada) para financiar una obra cultura cuyo fin era denunciar una realidad acerca de los sectores más desfavorecidos del país.

Aunque cabe destacar, que la leyenda de las Hurdes venía gestándose desde hacía un tiempo y fue precisamente esta “fama tétrica” la que atrajo la atención de Buñuel y la convirtió en el escenario ideal para realizar una obra documental con unas particularidades especiales que explicaremos posteriormente.

Buñuel se inspiró en la tesis elaborada por Legendre acerca de la comarca para la elaboración del documental, aunque es importante destacar que el uso propagandístico de la región, como explican Gubern, P., y Hammond, P. (2021) se venía empleando desde hacía un tiempo precisamente por los recientes estudios que, a partir del siglo XX, se estaban publicando sobre la zona de la mano de profesionales de distintos ámbitos como Gregorio Marañón y Unamuno, entre otros. Pero en 1922 y 1930, el monarca Alfonso XIII realizará una visita a las Hurdes con el fin de mejorar su imagen debido a una serie de acontecimientos negativos que habían debilitado la cada vez más frágil corona. En primer lugar, por el desastre de Annual y en segundo por el desplome de la dictadura de Primo de Rivera (pp. 206-207).

Aunque es importante destacar que la iniciativa de filmar las Hurdes no fue exclusiva de Buñuel, sino que, como expone Ibáñez (2002, como se citó en Ortega, 2022), nació entre los miembros del grupo Octubre quienes, tras leer la tesis de Legendre recomendada por Buñuel y movidos por el espíritu de la AEAR conciben la idea de rodar un documental sobre la zona y además tomar contacto con las revueltas campesinas en Andalucía, pero estos serán detenidos por “peligros comunistas” y obligados a abandonar el país. Por tanto, será un año más tarde, en 1933, cuando el proyecto se lleve a cabo de la mano de Buñuel, pero cambiando las bases del mismo. Para algunos investigadores, este se trata de un proyecto planificado y apoyado en las redes de la Internacional Comunista. Por tanto, podemos afirmar, al contar con una institución detrás, que la obra tiene un carácter puramente propagandístico.

Esta obra clasificada como documental presenta unas características peculiares que se fundamentan en el uso de la realidad como recurso persuasivo y la “interpretación” de dicha realidad. Es por ello que, en base a los argumentos presentados por distintos autores podemos localizar la obra como un híbrido entre las vanguardias (de carácter artístico) y el documental (género naciente de carácter objetivo). Como explica Ortega (2022):

En un momento en que la experimentación de los lenguajes documentales iba quedando atrapada en las redes de los discursos revolucionario o reformistas, y sucumbirá a la propaganda cuando las guerras estallen, Buñuel optaba por un documental sin tesis, al menos en el interior del texto. (p.230)

Por tanto, Buñuel no recurre a un discurso con unos argumentos propagandísticos concretos, es decir, que pueden ser aplicables tanto a un bando como a otro, sino que transmite una serie de ideas, además de apelar a las emociones, con el fin de generar una respuesta concreta en el espectador, y que este posteriormente pueda asociarlas a un bando determinado. Esta aparente objetividad será clave en su obra (Sánchez Biosca, 2004, citado por Ortega, 2022).

Mencionando de nuevo a Ortega (2022): “Los vasos comunicantes entre vanguardia y documental, conectados por el compromiso político-social, serán

polimorfas en sus manifestaciones cinematográficas, encontrando una de sus manifestaciones más irreductibles en Las Hurdes/Tierra sin pan” (p 214)

Respecto a esta cuestión es importante destacar la idea de “la mirada del autor”. Como la realidad tiene múltiples interpretaciones, la obra de Buñuel se caracteriza por aportar su propia visión, su óptica acerca de dicha realidad.

Las escenas, en muchas ocasiones (explicadas posteriormente), están “interpretadas”, es decir, se interpreta la propia realidad y se seleccionan los aspectos que se quieren mostrar y los que no. La intención es transmitir una percepción concreta sobre esa realidad, una única idea.

De acuerdo con el testimonio de Eli Lotar, mencionado por Gubern, R., y Hammond, P. (2021)

Todo está reconstruido, elaborado, interpretado. Los campesinos hurdanos interpretan como actores sus propios papeles. En realidad, con ello Buñuel no hacía más que prolongar la tradición “constructivista” (...) que estableció que en la representación cinematográfica realidad y verdad no son necesariamente sinónimos. (p.220).

Posteriormente, a lo largo del análisis del documental se profundizará en los conceptos explicados y se asociará a extractos concretos del documental.

El principal objetivo de este documental, y en una línea más alejada de las primeras películas puramente surrealistas elaboradas por Buñuel, es emplear el arte para criticar y denunciar determinados aspectos de la sociedad y llegar, de esta manera, a los sectores políticos que ejercieran el poder necesario y tomaran medidas al respecto para cambiar dicha realidad.

En su primera obra cinematográfica comprometida pura Buñuel pretende denunciar la precaria situación y la miseria que se vive en el campo español de la época. Este tema de denuncia presenta una estrecha relación con las circunstancias históricas y personales vividas por Buñuel durante su infancia y adolescencia y que hemos explicado anteriormente en el estudio de su bibliografía.

Las Hurdes, comarca ubicada en la provincia de Cáceres y situada entre Cáceres y Salamanca, en la región de Extremadura, será el escenario en que se grabará este documental y que servirá de metáfora y como símbolo de las condiciones de vida bajo las que subsistían los campesinos de todas las áreas rurales de España.

Esta idea que subyace al documental está íntimamente relacionada con las motivaciones del movimiento surrealista, el cual ejercería una gran influencia en este autor y que se percibe a lo largo de toda su obra -y concretamente en este documental objeto de nuestro estudio-. También se expresa la voluntad, no solo de criticar la sociedad del momento, sino de pretender mejorar aquello que no está bien.

El documental comienza con los créditos y una música de fondo. Tras finalizar los créditos se puede leer en la pantalla y sobre el mismo fondo negro:

“Este ensayo cinematográfico de geografía humana ha sido rodado en 1933, poco después de la instauración de la República Española”

Con este texto, además de ubicar temporalmente la producción de la película, de una manera indirecta se quiere asociar al gobierno republicano con los contenidos expuestos posteriormente en el film y de esta manera denunciar que, a pesar de la imagen de modernidad que dicho gobierno pretendía proyectar en Europa, aún quedaban en España realidades que eran ignoradas por el mismo. Es precisamente por este motivo que fue censurada su proyección y no será hasta el estallido de la guerra que la película se proyecte como material propagandístico del frente popular tanto en España como en el extranjero.

Más tarde, tras su censura, la obra será reeditada y presentada por el mismo gobierno republicano, ahora formado por El Frente Popular para determinar que precisamente dicho gobierno pretende acabar con la miseria y la pobreza mostrada.

Posteriormente, el texto prosigue e indica lo siguiente:

“Según los comentarios de geógrafos y viajeros, la región que van a visitar, llamadas las Hurdes, es una tierra estéril e inhóspita en la que el hombre está obligado a luchar a cada momento por su subsistencia.

Las Hurdes eran desconocidas incluso de los españoles, hasta 1922 en que se trazó su primera carretera”

Se puede apreciar en este relato que, a pesar de hacer referencia a “geógrafos y viajeros” como fuentes relevantes de las que se ha obtenido información objetiva y empírica de esta zona, es decir, mostrar ese carácter objetivo propio de un documental; también se percibe un poco más adelante, -cuando cita “el hombre está obligado a luchar a cada momento por su subsistencia”- un destello de dramatismo, una declaración que expresa más emoción que objetividad. Es un matiz propio de una obra que, aunque documental, no deja de ser artística y, por tanto, incorpora la ficción como un elemento indispensable para producir el efecto de fascinación que genera en los receptores.

Este matiz de ficción también se puede percibir en la última frase, cuando hace entender, de una manera no muy clara, que dicha tierra era incluso desconocida para los españoles hasta únicamente una década atrás. Evidenciando de nuevo y criticando el abandono por parte del gobierno español, que “por no prestarle atención no sabía ni que existía”. Esto supone una metáfora del olvido por parte del gobierno de las zonas rurales de todo el país.

Pero, como hemos mencionado, esta cita es propia de la ficción del documental ya que, aunque Buñuel se inspirara en el estudio elaborado por Maurice Legendre, de 1922, de gran relevancia y popularidad, puesto que en el mismo año se produjo la visita oficial del rey a la comarca, las Hurdes eran conocidas desde mucho tiempo atrás, como explica Ibarz, M. (1999), pues desde que Lope de Vega publicara en 1643 la comedia *Las Batuecas del Duque de Alba*, las Hurdes serían conocidas precisamente por una leyenda fundamentada en la idea de ser un lugar inhóspito y poblado de gente “más próxima a los lobos que a los humanos” (p. 23).

Podemos relacionar, por tanto, el escenario de las Hurdes como una metáfora, de nuevo, del propio infierno. Un lugar alejado de la moral europea del momento, del progreso, es decir, el “gran antagonista” de esa sociedad burguesa aparentemente perfecta y desarrollada. La grieta por la que poder atacar, por tanto, aquella sociedad que a la vez ignora otras realidades que no sean la suya. Esta idea de las Hurdes como “el infierno en la tierra” se puede asociar tanto a su clima y sus condiciones geográfica como a sus propios habitantes. Pues como explica López de Abiada, M. (2003):

Se suele dar por cierto que las Hurdes fueron terra ignota hasta el reinado de los Reyes Católicos, fecha en que se convierten en escondite y refugio de judíos perseguidos por la intolerancia religiosa, de bandoleros, de marginados sociales y de huidos de la justicia. De ahí que los primeros testimonios literarios de la zona estuvieran marcados con el hierro de la leyenda. (p. 7)

De hecho, el mismo Buñuel, L. (2001) lo relata en sus memorias: “una región montañosa desolada, en la que no había más que piedras, brezo y cabras: Las Hurdes. Tierras altas antaño pobladas por bandidos y judíos que huían de la inquisición” (p. 160).

Basándose en esta leyenda oscura y perturbadora que parece cubrir la comarca, Buñuel se siente atraído, como según se ha estudiado en su bibliografía, por todo aquello que sea grotesco, violento y escandaloso, y dicha atracción por estos motivos se ve potenciada tras su influencia por el surrealismo, es por ello que este lugar será el elegido por el autor para reflejar esa crítica sobre la situación del campo en España y sobre la propia sociedad.

El documental prosigue situando en un mapa la localización del lugar y narrando:

“En algunos lugares de Europa existen focos de civilización casi paleolítica. En España, a 100km de Salamanca, hogar de alta cultura, se encuentran las Hurdes (...)”.

De nuevo hace referencia a la crítica, no solo a la sociedad española sino también a toda Europa. Este elemento será relevante para su proyección en el contexto

internacional, entendiéndose la obra como una crítica al latifundio y la cuestión de la propiedad de la tierra en toda Europa.

La obra, que en sus orígenes fue denominada únicamente como “Las Hurdes”, incorporó posteriormente “Tierra sin pan” precisamente para descontextualizarse únicamente del área geográfica de las Hurdes y representar la situación que se vivía en las áreas rurales de España, y también de Europa, como explica Ortega, M. L. (2022) se trata de

un film contra-informativo que denunciaba la miseria y atraso que las reformas de los gobiernos liberal-socialista no habían logrado o no podían erradicar. Pero también lo hacía con realidades similares en comunidades rurales de Francia, Italia, Checoslovaquia y Hungría a las que la película hace alusión explícita. (p. 216).

La región de Saboya precisamente aparecía explícitamente representada en el mapa por lo que la censura francesa intervino en 1937 recortando estos planos (p. 221). Esto lo convierte en una obra de relevancia propagandística no solo en España sino en toda Europa.

Comienza presentando La Alberca:

“Antes de llegar a las Hurdes, hemos de pasar por la Alberca, antigua villa de carácter casi feudal. Todos los habitantes de las Hurdes eran tributarios de este pueblo. He aquí la iglesia de la Alberca. Dos calaveras, desde sus nichos, parecen presidir los destinos de la Alberca”

Paralelamente las imágenes presentan información sobre su estética. El conjunto de la escena pretende evidenciar el poder eclesiástico sobre estas tierras en las que, al igual que sucediera en su pueblo aragonés, la sociedad se había quedado estancada desde la Edad Media. Prueba de ese medievalismo se evidencia la propia estética del pueblo, en sus construcciones y en la vestimenta de su gente. Pero el elemento más destacable de ese carácter medieval es precisamente el poder que sigue ejerciendo la iglesia, como sucediera en la Edad Media, sobre la población. Esto se evidencia en el pago que realizan todos los campesinos precisamente a la villa en la que se encuentra la iglesia, es decir, que representa el poder eclesiástico.

Por otro lado, cuando hace referencia a las “dos calaveras que desde sus nichos parecen presidir los destinos de la Alberca” nos encontramos ante uno de los elementos más destacables de toda la obra: la muerte. De hecho, la muerte será el hilo conductor que dirigirá la estructura de toda la obra, el elemento común en los diferentes relatos y escenarios que se mostrarán en el documental.

Además, la muerte aparece asociada, por su proximidad en el relato y su presencia en el mismo espacio-temporal en que se está narrando, -y por el hecho de que las propias calaveras se encuentren en la pared de la iglesia- con la figura de la Iglesia, haciendo de nuevo referencia al gran lastre que el poder de esta institución supone para esta región, así como para todos los territorios en los que la religión aun representa aún la incultura y el miedo.

Por otro lado, es importante destacar que esta escena es un claro ejemplo del estilo surrealista tan presente en el autor, en que imágenes escandalosas y macabras despiertan la incomodidad del receptor con el fin de generar emociones en él que calen y en este caso, lleguen a generar una empatía con él.

“Las casas de estilo medieval tiene tres pisos y son de una arquitectura nada frecuente en España. La mayor parte lleva en la parte superior de la puerta una inscripción religiosa: Ave María purísima, sin pecado concebida.”

Las imágenes muestran las calles del pueblo y las fachadas de las casas. De una de ellas se ve salir un toro por la puerta de la casa. Posteriormente se ve la inscripción mencionada sobre la puerta de la casa.

Todo este ambiente tan poco común resulta un material de gran calidad para el surrealismo. Tanto las casas de diseño poco frecuente, tan alejadas de los convencionalismos artísticos y academicistas que experimenta la arquitectura en Europa, como la imagen del toro saliendo de una casa, son elementos propios de un film surrealista, en línea con sus anteriores producciones ya que se apela a situaciones sin sentido, sin explicación lógica -pues dentro de la mentalidad racional no se explicaría el sacar un toro de una casa, y especialmente ante la

naturalidad de los hombre que están en la calle mirando- y que pretenden llamar la atención del espectador que se encuentra a la vez con una producción realista que presenta acciones ilógicas, concluyendo, que la propia naturaleza humana es ilógica.

Por otro lado, vemos de nuevo la presencia de la Iglesia a través de la inscripción sobre la puerta, remarcando su presencia.

“El día de nuestra llegada vemos a muchas mujeres peinarse a la puerta de sus casas, adornadas con sus mejores atavíos, preguntamos el motivo y nos dicen que vayamos a la plaza de la Iglesia, donde se celebra una extraña y bárbara fiesta. En la plaza se ha reunido casi todo el pueblo. Los recién casados del año deben arrancar cada uno la cabeza de un gallo. En 1933, año en que tomamos estas vistas eran seis. Se ha tendido una cuerda a lo largo de una calle para colgar el gallo por las patas. Cada jinete al galope de su cabalgadura debe arrancar la cabeza de un gallo. A pesar de la crueldad de esta escena, un criterio de objetividad, nos fuerza a mostrarla. El obtener ese trofeo no es cuestión de destreza, si alguno falla, repite ese empeño las veces que sean necesarias. El caso es que cada uno obtenga una cabeza.

Esta fiesta sanguinaria oculta sin duda múltiples símbolos y complejos sexuales que no vamos a analizar ahora.

(Se muestra la imagen del gallo decapitado aun moviéndose y posteriormente unas mujeres mirándolo)

Después de pasear triunfalmente la cabeza del gallo por las calles y las plazas del pueblo, los recién casado ofrecen al pueblo sus vasos de vino tinto. También distribuyen obleas a los habitantes.”

En esta escena se puede percibir de nuevo el reflejo de una sociedad, como el propio narrador describe, “bárbara y extraña”. La violencia y la crueldad de la fiesta reflejan una parte del ser humano más cercana, incluso, al animal que al hombre. El autor, que desde pequeño se ha visto seducido por este tipo de escenas violentas, justifica precisamente la exposición de la misma, haciendo referencia a la objetividad pretendida por el documental. Pero mediante este argumento

establece una de las bases fundamentales de esta obra: lo surrealista y grotesco como elementos propios de la realidad.

La referencia a los símbolos y complejos sexual que dice ocultar dicho acto supone una referencia a las teorías psicoanalíticas de Freud, autor de gran influencia para el movimiento surrealista y el cual determina que la represión sexual es el principal motivo de los traumas ocultos de las personas y, por tanto, de los males de la sociedad. De esta manera esa idea de que a través de la mente subconsciente e irracional se puede liberar dicha represión es simbolizada a través de esta fiesta que aparentemente escapa de la razón humana.

“Entre la gente percibimos este niño ricamente adornado con medallas de plata. Aunque se trata de imágenes cristianas no podemos menos que recordar los amuletos de los pueblos salvajes de África o Oceanía”

En esta escena, además de percibir un gusto por lo exótico y lo místico como herencia del modernismo del que aún quedaba algún rastro artístico, se aprecia de nuevo una referencia a la Iglesia, comparándola la religión cristiana con la de los “pueblos salvajes de África”. Es decir, induce al pensamiento de que la religión es igual en todos los lugares del planeta, no hay unas “más civilizadas” o “menos civilizadas”. Además de la idea de que la presencia de la Iglesia católica y su moral no es un sello de desarrollo de una sociedad, sino más bien lo contrario, la moral cristiana tiene más de salvaje que de moral.

Por último, podríamos relacionar la idea de la represión sexual ejercida por la Iglesia con la realización de actos violentos y macabros basándonos en la idea explicada en el punto anterior.

“Abandonamos la Alberca, donde a las siete de la tarde casi todo el pueblo se ha embriagado y nos dirigimos a la cima de las montañas, a 3km de la Alberca, desde donde descubrimos todo el panorama de las Hurdes. He aquí el laberinto de montañas en que se hallan diseminadas las 52 aldeas que forman la Hurdes con sus 8.000 habitantes. Pero

para llegar hace falta descender una abrupta pendiente y atravesar el espléndido valle de las Batuecas, actualmente habitado por un viejo monje que vive aquí acompañado de algunos domésticos.

(Se realiza un plano contrapicado de una mujer con pañuelo en la cabeza y una estatua de un antiguo monje detrás, situada en la pared otro edificio eclesiástico)

Este valle fue habitado durante cuatro siglos por los carmelitas que evangelizaron las Hurdes. Además de las pocas personas que hemos citado, el convento está deshabitado, y solo quedan las ruinas en medio de un paisaje de salvaje belleza.

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

(Un primer plano de un sapo)

Sapos, víboras y lagartos frecuentan estas ruinas. La vegetación es de una gran riqueza, más de 200 especies vegetales crecen aquí libremente.

Pero a 5km de este valle paradisiaco el terreno cambia bruscamente y, aparte de algunos raros árboles frutales, todo queda invadido por matorrales de brezo y jara. Una muralla de 8 km rodea el convento para defenderlo de los lobos y jabalíes, muy abundantes en la zona.

En el recinto formado por la muralla, diseminadas acá y allá están las ruinas de 18 ermitas, cuyo emplazamiento señalan uno o más cipreses, cuando los monjes habitaban en el convento, cada anacoreta tocaba la campana de su ermita a medianoche para demostrar que su espíritu velaba y el prior contestaba con la campana de la iglesia, detrás de esas cimas que todavía pertenecen a las Batuecas comienzan las Hurdes.”

Se muestran planos de la naturaleza de la región, haciendo referencia a una idea de belleza extraña y salvaje. Los animales mostrados como sapos, víboras o abejas (culturalmente desagradables) entre un paisaje de ruinas incrementan esa apelación a la incomodidad propia del surrealismo.

Estos planos se usan justo antes de mostrar otras escenas en las que se muestra la miseria del lugar para generar contraste y que las emociones suscitadas al contemplar las escenas posteriores sean más fuertes.

Además, se aprecian diferentes recursos como el movimiento excesivo de la cámara para acompañar a la narración y generar la sensación de inaccesibilidad del valle, así como el uso del plano contrapicado en la escena de la mujer con la estatua del monje de fondo, para, de nuevo, enfatizar en la posición de poder que ostenta la religión.

También apela a un relato inquietante al contar la historia de las campanas que enfatizan en las sensaciones que las imágenes producen. Es importante resaltar que este efecto está basado en la propia experiencia que Buñuel vivió de niño, pues como bien relata en su autobiografía acerca de su infancia en Calanda:

la vida (...) dirigida por las campanas de la iglesia del Pilar. Cuando un vecino del pueblo se encontraba en trance de muerte, una campana doblaba lentamente por él; una campana grande, profunda y grave para el último combate de un adulto; una campana de un bronce más ligero para la agonía de un niño. En los campos, en los caminos y en las calles la gente se paraba y preguntaba ¿Quién se está muriendo? (Buñuel, L., 2001. p. 14)

Partiendo de este testimonio, podemos apreciar como el conjunto de todos los elementos genera una sensación inquietante ya que todos simbolizan, cada a partir de sus distintas cualidades, la muerte. Esta idea, que será el vehículo conductor de todo el documental se aprecia en esta escena de una manera más explícita en las ruinas – un recuerdo de lo que en su día fue grande pero ahora solo quedan animales sobre ella- , pero también en ese relato sobre los monjes – que ya no están- y su toque de campana para asegurarse de que todos seguían vivos, así como la estatua del monje que representa los restos de lo que algún día fue y ya solo queda el recuerdo o la referencia a la muralla con el que contaba el convento para defenderse de lobos y jabalíes, es decir, la idea de la muerte acechando en cualquier momento.

“Las atravesamos y hemos aquí, en su pleno territorio, este pueblo, Aceitunilla, está situado en uno de los valles más pobres. El edificio blanco es la escuela de reciente construcción. Vagando por las callejas sorprendemos la vida cotidiana de sus habitantes.

Detalle curioso: en los pueblos de las Hurdes no hemos escuchado nunca una canción. Las calles que trepan por el flanco de la montaña forman el cauce de pequeños arroyos. Durante el verano es la única agua de que disponen en el pueblo y los habitantes la utilizan a pesar de la suciedad repugnante de su lecho. Vean algunas escenas que tomamos al azar de nuestro paseo”.

(Se muestran escenas de personas viviendo en unas condiciones de vida medievales, niños cuidando de animales y de niños más pequeños, así como de animales compartiendo el mismo espacio que las personas).

El arroyo sirve para todos los usos. He aquí tres niñas mojando un mendrugo de pan en el agua del arroyo. El pan hasta hace poco era casi desconocido en las Hurdes. El que comen esas niñas les ha sido dado en la escuela. Generalmente el maestro obliga a los niños a que se coman el pan en su presencia para evitar a que se lo quiten sus padres al llegar a casa”.

En las escenas que se muestran a partir de este punto del documental se denuncia la miseria material y las condiciones de vida precarias de los habitantes de este pueblo. Aunque anteriormente se ha generado una incomodidad a través de los elementos comentados, como la fiesta o las ruinas, será en este punto en que la denuncia total de las condiciones de miseria de las personas se lleva a cabo.

Las imágenes se caracterizan por mostrar la vida diaria de las personas de Aceitunilla, uno de los pueblos más pobres de la región. Destacando especialmente la cercanía existente entre los animales y las personas, tanto en un sentido literal como metafórico. En las calles se aprecia como animales tales como cerdos y burros comparten el mismo espacio que las personas, mimetizándose y sonetizándose ambos en el mismo entorno. Este escenario que estéticamente presenta importantes rasgos surrealistas supone un elemento de gran atracción precisamente porque, a pesar de esa estética surrealista, refleja una realidad, un contexto real y no ficticio. El espectador percibe que está siendo testigo de una realidad pura (sin tener en cuenta la mirada artística que aporta Buñuel) y, por tanto, le escandaliza e incomoda la dureza de las escenas que bien podrían tratarse de las de una obra de ficción.

La contaminación del agua del arroyo, la única fuente de agua accesible para los hurdanos durante el verano será de nuevo otro elemento que permite resaltar esta idea perseguida por el documental.

Esto se consigue mediante el uso de recursos técnicos y artísticos como sucede con la escena en la que el niño se encuentra bebiendo directamente del suelo, de la misma manera que anteriormente lo había hecho un animal, un cerdo en este caso haciendo una metáfora de la proximidad del hombre con los animales. Posteriormente, la panorámica conseguida por el movimiento de la cámara a lo largo del arroyo pretende enfatizar de nuevo en la idea de la muerte acechando, en este caso, de cómo a través de dicha agua contaminada “la muerte”, producida por las diferentes enfermedades que porta, llega de manera irremediable al pueblo y será consumida por sus habitantes.

Por otro lado, antes de mostrar estas imágenes se hace mención a la “reciente construcción de la escuela”, idea chocante con el contexto mostrado y que es empleada por Buñuel para criticar las medidas políticas elaboradas desde las instituciones encargadas de estos asuntos, como explicaremos posteriormente.

“Llamada a la escuela

Estos niños desarrapados y descalzos reciben la misma enseñanza primaria que los demás niños del mundo. Los trajes provienen de Andalucía o Extremadura, y han sido dados como limosnas a los hurdanos que migran para la siega durante los meses de verano. Al volver a sus aldeas, cambian los trajes por patatas. Están remendados tantas veces que no se llega a descubrir la tela primitiva del traje. También aquí enseñan a los niños famélicos Que la suma de los ángulos de un triángulo es igual a dos rectas. En algunos pueblos de las Hurdes, y especialmente aquí en aceitunilla muchos de los niños son niños abandonados que las mujeres de las Hurdes han recogido en el hospicio de Ciudad Rodrigo situada a dos días de marcha a través de la montaña. Ellas se encargan de criarlos a cambio de una pensión de 15 pesetas al mes. Esta suma miserable servía para que viviese toda una familia. Esta industria era muy floreciente hasta que hace poco una nueva ley prohibió este tráfico de niños abandonados.

Una imagen inesperada y chocante que descubrimos en la escuela ¿qué hace aquí este grabado absurdo? Tomamos a lazar un libro de moral que está sobre una mesa uno de los mejores alumnos, escribe en la pizarra, A petición, nuestra, una de las máximas del libro. La moral que se enseña a los niños hurdanos no difiere nada de la que se enseña en nuestro mundo civilizado: respetar los bienes ajenos”.

En este punto se pone de manifiesto la crítica por parte del cineasta a las medidas tomadas por las instituciones gubernamentales, como ya hicimos mención en el punto anterior.

La idea básica que pretende resaltar es que de nada sirve la educación si la población se muere de hambre. Atendiendo al contexto sociopolítico del momento cabe destacar que Buñuel pretende criticar el carácter elitista y paternalista que el nuevo gobierno plantea sobre la nueva sociedad de la España republicana. Los intelectuales de izquierdas defendían una sociedad alfabetizada y una educación universal, pero, esta visión tan simplista de las necesidades del pueblo, especialmente de las zonas rurales, daba lugar a situaciones ilógicas, en las que, de nuevo, la realidad superaba a la ficción.

Como bien explican Gubern, R., y Hammond, P. (2021, citados por Ortega, M. L., 2022):

El en cartel inicial de la película Buñuel cambia la fecha de realización del film: sustituyendo el año real de filmación, 1933 -en que se inicia el segundo bienio de la República, con los partidos del centro-derecha en el poder- por 1932 para hacer más clara su posición crítica a estas políticas de la izquierda liberal republicana, a esa “república burguesa” impugnada por el PCE al que el cineasta pertenecía. (...) Las Hurdes/Tierra sin Pan parecían proponerse como un film contra informativo que denunciaba la miseria y atraso que las reformas de los gobierno liberal-socialistas no habían logrado, o no podrían, erradicar. (P. 216)

Por tanto, aunque posteriormente la obra se asocie a las producciones al servicio de la II República, en sus orígenes tenía un espíritu totalmente revolucionario y su intención era generar un cambio real en la sociedad, criticando aquellas acciones

que consideraba injustas o insuficientes. Cabe mencionar que para su difusión en el extranjero se volvió a cambiar la fecha a su original: 1933.

Siguiendo con esta línea, es importante mencionar también la crítica sobre la propiedad privada (relacionado con la adhesión del surrealismo al movimiento comunista) que el documental pone de manifiesto al referirse a los contenidos educativos que aprenden los niños en el colegio: “respetar los bienes ajenos”. Desde una óptica objetiva el planteamiento de dicha circunstancia pretende poner en evidencia el verdadero trasfondo de esa educación elitista implantada verticalmente desde las instituciones.

Por tanto, desde su intención revolucionaria, esta escena pretende denunciar de una manera indirecta las causas de la pobreza que precisamente aparece reflejada en el documental: la propiedad de la tierra, o mejor dicho, la falta de propiedad de esta.

La frase “respetad los bienes ajenos” refleja como la educación, a pesar de ignorar las condiciones y necesidades materiales de los niños, sirve como una herramienta para perpetuar dicha situación en lugar de favorecer a cambiarla. Cómo a pesar del hambre y las necesidades de esas personas se difunde la idea de que la educación es el medio para conseguir el progreso, pero precisamente este es contrario a los movimientos revolucionarios populares que llevaban produciéndose en el campo latifundista español desde hacía varios años.

El anarquismo español exigía, entre otras cosas, que se solucionaran los problemas de la sociedad rural (abolición de los privilegios de los terratenientes y grandes propietarios de tierras y gestión de la economía agrarias por parte de los campesinos); por otro lado, al proclamarse en España un estado laico y aconfesional, los anarquistas exigían, asimismo, la abolición de los privilegios eclesiásticos (no incluir a la Iglesia en las partidas presupuestarias del Estado). Sin embargo, las aspiraciones sociales y políticas de los anarquistas (que se habían recogido en los postulados republicanos) no se llevaron a cabo. (Martínez Forega, M., 2008, p. 3)

De la misma manera cuando hace referencia al grabado absurdo vuelve a poner en evidencia esa falta de perspectiva real acerca de las realidades de las personas que

viven en situación precaria. Pues se muestra a los niños una imagen de, en este caso, una princesa que lleva un bonito vestido. Los niños en cambio llevan ropa que prácticamente está hecha harapos. De esta forma las ideas difundidas en la escuela no son acordes con la realidad y las necesidades del pueblo. Los niños no encontrarán nunca una utilidad práctica en esos conocimientos que aprenden y no contarán, por tanto, con las herramientas necesarias para evolucionar de esa situación porque precisamente esos centros de poder de los que parte la idea de llevar la educación a todos los lugares de España, o bien son los mismos que quieren mantener sus privilegios -y en este caso, sus tierras- o bien no cuentan con una perspectiva realista y no idealizada de estas realidades.

De esta forma se manifiesta, y esta vez de una manera más explícita, la idea de la perpetuación de la situación de los hurdanos debido a sus bases culturales, tanto internas como externas.

Otro ejemplo de la crítica a la incompreensión por parte del gobierno de las necesidades de la población es la eliminación del pago por la “adopción” de niños huérfanos, denunciando de nuevo la idealización por parte de un sector urbano e intelectual de la verdadera situación del pueblo.

“En este valle de aspecto acogedor vemos algunos árboles frutales, muy escasos en estos lugares como nogales, cerezos y olivos. Esto que vemos entre los árboles y que parece el caparazón de un animal fabuloso son los tejados del pueblo. Al entrar en él, nos acoge una voz ronca que parece brotar de cada casa. La mayor parte de los habitantes están enfermos, las escenas que presenciamos son de una miseria desoladora. El bocio es la enfermedad específica de esta zona de las Hurdes que constituye el objeto principal de este reportaje. Observen a esta enferma de bocio que cuenta solo con 32 años”.

De nuevo vuelven a emplearse recursos artísticos que confunden la realidad con la ficción como sucede al comparar los tejados con un animal fabuloso. Un contraste entre unos recursos artísticos propios de una película de ficción – cuyo propósito es llevar al espectador a mundo extraordinario- y la dureza de una realidad. De la

misma manera se produce un contraste entre “lo acogedor” de la naturaleza presentada al comienzo y la desolación de las imágenes de la aldea.

“Acompañados del alcalde visitamos el pueblo y nos encontramos con esta niña. Preguntamos quién es y que mal le aqueja. El alcalde nos contesta que desde hace tres días lleva allí sin moverse, debe estar enferma, porque de vez en cuando la vemos gemir levemente. Uno de mis amigos hace de médico improvisado, se acerca a ella y le pide que abra la boca para examinarla, las encías están muy inflamadas, pero lamentablemente nada podemos hacer. Dos días mas tarde al preguntar por ella supimos que la niña había muerto”.

Con respecto a esta secuencia es importante destacar que todo fue ficción, la niña no murió y las escenas en las que aparece tirada en la calle se realizaron específicamente para el documental. Este es uno de los aspectos por los que se ha criticado la veracidad del documental de Buñuel puesto que en un intento de reflejar esa miseria – un aspecto real y verídico de la sociedad hurdana- recurre a elementos de ficción que permitan enfatizar el mensaje más allá de lo que los recursos completamente verídicos lo permitirían. Este hecho pone de manifiesto el carácter propagandístico por encima del informativo del documental, pues su intención no es la de mostrar la realidad tal cual es sino mostrar la mirada que el autor realiza de dicha realidad para conseguir un objetivo.

“¿De qué se alimentan los habitantes de este país estéril? Los únicos alimentos de que disponen son patatas y alubias, y no siempre. En los meses de junio y julio incluso esta mínima base de su alimentación escasea. Su dieta carnívora se compone exclusivamente de cerdo. Solo las familias más ricas, si es que pueden llamarse así, tienen un cerdo. Cada año los sacrifican y la carne es devorada en 3 días. En los sitios más fértiles crecen los olivos, pero las plagas acaban con su fruto antes de la recolección.

La cabra es el animal que mejor resiste en estos parajes estériles. La leche se reserva para los enfermos graves, que mojan en ella el pan que los mendigos traen desde lejos y que también se reserva para los enfermos. La carne de cabra se come solo cuando alguna de ellas se despeña, lo que ocurre a veces en estos escarpados terrenos.”

En estas dos escenas se vuelve a recurrir a esa “simulación de la realidad”, en primer lugar, mediante el uso de la hipérbole en el relato sobre la alimentación de los hurdanos, pues la carne del animal no era “devorada en tres días”, sino distribuida para su consumo a lo largo del año. En segundo lugar, la escena de la cabra despeñándose no fue natural, sino que se forzó mediante un disparo al animal que posteriormente se cayó y fue filmada la escena.

“La principal industria de las Hurdes es la apicultura, pero las colmenas en su gran mayoría no son propiedad de los hurdanos. Además, la miel que las abejas producen a partir de la flor de brezo es muy amarga. Los propietarios de las colmenas son vecinos de la Alberca que las transportan a las Hurdes para que invernen allí porque el frío es más benigno que en la provincia de Salamanca. Durante la primavera llevan las colmenas a Castilla. En esta estación es corriente ver a una, dos o más bestias cargadas de colmenas que se dirigen hacia Castilla. Un día nos encontramos con este asno con su carga de colmenas que dos hurdanos conducen hacia Salamanca. Mas tarde, mientras comíamos oímos gritos de socorro. Los hurdanos habían atado el burro y una colmena se había caído al suelo y al romperse dejó escapar al enjambre, este atacó al animal que al abatirse dejó caer las otras colmenas dejando en libertad los insectos y los enjambres de abejas se precipitaron sobre él. Una hora después el asno sucumbió a las picaduras. Un mes antes de nuestra llegada a las Hurdes, un hombre y once mulas murieron a causa de las picaduras”.

De nuevo la denuncia se centra en la repartición de la propiedad de la tierra y los recursos, poniendo en evidencia que los hurdanos no pueden mejorar su situación porque los principales recursos de su tierra no pertenecen a sus habitantes, sino que son explotados por propietarios de localidad circundantes.

Para enfatizar la línea comunicativa del documental, la muerte que es omnipresente a lo largo de todo el relato cobra fuerza en esta secuencia en la que se presenta las penosas condiciones para llevar un enjambre de abejas a lo largo de unos caminos por los que apenas se puede andar y con unos recursos escasos. Como es de esperar por parte del espectador el enjambre no llega intacto a su destino durante el trayecto a lo largo del monte. La muerte, por tanto, persiste en una agonía hasta

que finalmente se materializa en la escena del burro siendo picado por las abejas, así como el dato citado por el narrador que indica que no es la primera vez que tal suceso ocurre.

La escena del burro también fue provocada para la grabación del film, pues se trataba de un animal enfermo que fue sacrificado y cubierto de miel para que las abejas acudieran a él. A pesar de la ficción que de nuevo supone esta escena en documental podemos destacar un dato relevante, y que, analizando la biografía de Buñuel, nos da una reflexión acerca de la naturaleza del documental.

Hay que tener en cuenta es que algunas escenas fueron forzadas a realizarse exclusivamente para el documental, pero aun así estos recursos estaban inspirados en hechos reales que el autor había presenciado en otros momentos de su vida y, por tanto, consideraban que eran acordes al hilo narrativo de la obra como sucede con la escena del burro. Remontándonos a la infancia de Buñuel hallamos un relato que guarda similitud con esta:

Un día mientras paseaba con mi padre por un olivar, la brisa trajo hasta mí un olor dulzón y repugnante. A unos cien metros, un burro muerto, horriblemente hinchado y picoteado, servía de banquete a una docena de buitres y varios perros. El espectáculo me repelía y me atraía a la vez. Las aves, de tan ahítas, apenas podían levantar el vuelo. Los campesinos, convencidos de que la carroña enriquecía la tierra no enterraban a los animales. Yo me quedé fascinado por el espectáculo, adivinando no se qué significado metafísico más allá de la podredumbre. Mi padre me agarró del brazo y se me llevo de allí. (Buñuel, L., 2001, p. 17)

El cine cuenta con un espacio-tiempo limitado y para poder expresar un sentimiento o una idea que se ha desarrollado a lo largo de muchos años y mediante muchos conceptos y experiencias diferentes hay que adaptar los recursos posibles a este límite espaciotemporal. La realidad no tiene repetición, en cambio el cine sí. El cine permite repetir una escena las veces que sean necesarias hasta conseguir que el resultado se parezca a la realidad, o a lo que el autor experimentó con ella.

Por tanto, podríamos determinar que la grabación de escenas forzadas a “imitar la realidad” no sería más que un recurso para la proyección de una determinada idea en un medio que no dispone de las mismas características que la realidad pura, aunque pretenda imitarla.

“Los meses de mayo y junio son los mas duros para los hurdanos que ya terminada su producción de patatas no tienen nada mas que llevarse a la boca. Lo único son las cerezas que el hambre les obliga a comer antes de que maduren. Esta es la época de las emigraciones. Los hombres todavía válidos que han sido respetados por las fiebres se van a Castilla y Andalucía a buscar trabajo en la siega. Encontramos varias caravanas de 10, 30, 50 hombres provistos tan solo de una manta. No llevan dinero ni pan y van muy lejos y a pie en busca de trabajo.

Nos cruzamos varios días después con un grupo de estos hombres que volvían como se habían ido, sin dinero y sin pan”.

Este relato es uno de los más importantes del documental, pues pone en evidencia el arraigo que, a pesar de las condiciones de vida, tienen los hurdanos por su tierra. En esta escena también se pone de manifiesto el uso de la emoción que el documental genera sobre el espectador y que, por tanto, evidencia su carácter propagandístico.

Esta escena, a pesar de su crudeza, deposita un atisbo de esperanza sobre la situación, la cual será un elemento clave para entender el documental como una herramienta que persigue generar voluntad de acción en el espectador y no limitarse únicamente a mostrar unas escenas de “la miseria ajena”.

En el contexto nacional del momento, tras una gran explosión demográfica causada por la revolución industrial se produce un éxodo rural que en España no tendrá lugar hasta la segunda mitad del siglo XX, como consecuencia surgen grandes masas de personas provenientes del mundo rural que se aglutinan en los núcleos urbanos y viven en unas condiciones de vida bastante pésimas. Pero especialmente estas masas se caracterizan por su desarraigo, por la pérdida de sus valores tradicionales, de las costumbres de su pueblo.

Muchos de esos emigrantes europeos verían reflejado en este relato su propia experiencia, pero, con una característica diferente: el retorno – sin nada- a la tierra de la que partieron. Este concepto pretende despertar la empatía y la solidaridad de los espectadores para despertar la iniciativa general de cambiar las circunstancias.

Los hurdanos vuelven a sus casas como un signo, un recurso simbólico para aludir a la esperanza por un futuro mejor. Pues nadie se queda donde no hay esperanza. Esta acción supone, también de manera simbólica, un ápice de valentía, de superioridad frente a la muerte, pues el retorno de estas personas a su hostil entorno en que, a lo largo del documental, se nos ha enseñado que la muerte está presente, pretende representar el trasfondo revolucionario de dicho documental, de la idea de no rendirse y luchar “por un mundo mejor”. Como plantea de Abiada, J. M. (2004), “quizás ese apego a su tierra se deba a su pobreza y al esfuerzo que les cuesta ganarlas a las orillas de los ríos y a los pies de los montes”. Evidenciando de nuevo la idea de la valorización de lo propio en cuyo trasfondo se aprecia el deseo de poder mejorarlo.

Por otro lado, también es importante resaltar en este punto el simbolismo que se presenta, ya no solo como alusión a la revolución, sino como medio de entender la propia naturaleza humana, pues el documental, más allá de centrarse en exclusiva en los aspectos que quiere denunciar, genera una reflexión a lo largo de toda la obra una acerca de la propia naturaleza humana, tan ilógica y contraria al racionalismo. Desde sus fiestas “bárbaras” hasta la idea del retorno a sus tierras hostiles, el documental pretende presentar al ser humano más allá de su propia miseria, reflejar su naturaleza pura como medio para intentar comprender las bases de este asunto.

“Llegamos ahora a uno de los puntos mas importantes de este reportaje: cómo construyen los hurdanos sus terrenos de labor que les permitirán comer y vivir. Comienzan por escoger una franja de terreno próxima al rio y la limpian de maleza, ayudados por sus mujeres, parientes y amigos. Los útiles de trabajo son rudimentario formados por un pico y una pala. No disponen de otros instrumentos para labrar. El

arado no se conoce en parte de las aldeas de las Hurdes. Una vez socavado y limpio el terreno, elevan un muro de piedra que colocan sin argamasa unas encima de otras. El muro debe defender la tierra de las grandes avalanchas del río durante el invierno. Terminado el río se van lejos, a la montaña, para recoger tierra vegetal. Llenan con ella sus sacos que luego transportan a través de escarpados senderos a sus huertas. Este trabajo les ocupa durante semanas. Vean ahora la fina capa de tierra vegetal que recubre una huerta hurdana. El primer año la cosecha es buena, pero pronto vuelve a hacerse estéril la tierra a falta de elementos nitrogenados. Todos los campos de labor en las Hurdes tienen forma de largas franjas estrechas a la orilla del río. A veces, las crecidas invernales destruyen en diez minutos la cosecha de todo un año. Un meandro característico del río hurdano con los pequeños campos escalonados.

Faltos de dinero y animales domésticos los hurdanos no pueden conseguir abono. Esta familia se dirige al sitio donde podrán buscar el abono natural que les hace falta. Los caminos son difíciles y el calzado es raro. El abono más preciado es el que genera la hoja seca del madroño, arbusto que empieza a escasear y que generalmente crece en las cumbres. Una vez llegados al sitio elegido llenan sus sacos con sus preciadas hojas. Pero la víbora es un animal que abunda en estos terrenos. Este campesino fue picado en el dedo por una de ellas pocos días antes cuando recogía hojas. La mayoría de las veces la picadura no es peligrosa, pero son los propios hurdanos intentando curarse los que se infectan, haciéndola mortal en muchas ocasiones.

Tras recoger las hojas las llevan a su casa y las depositan en el zaguán, sobre ellas descansarán los animales y al cabo de algunos meses se habrán convertido en abono con la colaboración excrementicia de las personas. He aquí la casa de un habitante de Fragosa. Al traspasar la puerta se camina sobre un lecho de hojas que se encuentra en todas las viviendas del pueblo.

Estamos en el interior de una casa, los utensilios son escasos y de lo más rudimentarios. El humo sale de las casas por donde puede pues no hay chimeneas ni ventanas. En verano los cauces de los ríos quedan completamente secos y esta es la causa del paludismo transmitido por el mosquito. Todos los hurdanos son palúdicos, esta enfermedad es combatida hoy en día por los médicos de las Hurdes.

La larva sube a la superficie del agua para respirar si su cuerpo queda paralelo a la superficie es una larva del mosquito dañino, y si se detiene perpendicularmente es una larva de mosquito inofensivo.

(Muestra imágenes del mosquito en un libro)

Los anofeles adultos se encuentran en todas las casas de los hurdanos y son fácilmente identificables por su posición de descanso que es perpendicular a la pared. Aquí el resultado de la picadura del anofeles: un hombre con fiebre sentado a la puerta de su casa. Nos encontramos a muchos enfermos por las calles. Una enferma acostada en el balcón ajena a nuestra presencia. Los balcones son raros en las Hurdes”.

En este amplio párrafo se pueden apreciar distintas escenas en las que se muestran de manera más extensa las condiciones de vida casi prehistóricas, las herramientas y modos de proceder rudimentario, la falta de conocimientos médicos y las consecuencias de dicha tecnología y procedimientos.

Se pretende denunciar cómo un mundo desarrollado como el de los núcleos urbanos de la sociedad española y europea de la época pueden permitir que algunas personas vivan en tales condiciones.

El movimiento surrealista criticaba la moral burguesa y su supuesto fundamento en el gran desarrollo tecnológico de estas sociedades por lo que el documental recurre a la representación de las maneras de proceder de los habitantes de este pueblo para denunciar que en estos mismos países que se consideraban el culmen de la civilización también existen áreas marginadas por sus mismos compatriotas en las que la tecnología apenas se había quedado estancada en la Edad Media.

Supone una total denuncia y ridiculización al denominado “mito del progreso” así como una llamada a la revolución. Podríamos considerar, por tanto, este documental como un elemento contracultural perteneciente a esa corriente crítica que cada vez se asentaba más entre la población europea de después de la I Guerra Mundial.

La reflexión de Ibarz M. (1999) nos permite reforzar la idea de que el documental supone una crítica a la sociedad burguesa y su cultura. Supone un símbolo de cómo

esta nueva cultura naciente tras la Revolución Industrial, origen del capitalismo, solo beneficia a unos pocos mientras que otros tantos no son capaces de satisfacer estas nuevas necesidades sin el acceso a la tecnología y el desarrollo a las que, precisamente, las estructuras de esta nueva cultura no les permiten acceder.

En la leyenda que se ha ido formando sobre las Hurdes predomina la creencia en su salvajismo. Nada hay más opuesto a la realidad. Si a algo se parecen poco esas gentes es a las tribus salvajes. En la mayoría de estas la vida es paradisiaca. El hombre con solo alargar el brazo recoge los frutos que le ofrece la naturaleza. No existe conflicto espiritual entre el salvaje y la realidad. A civilización primitiva corresponde cultura primitiva. Pero en las Hurdes a una civilización primitiva corresponde una cultura actual. Poseen nuestros mismos principios morales y religiosos. Poseen nuestra lengua. Tienen nuestras propias necesidades, pero los medios para satisfacerlas son en cierto aspecto casi neolíticos (p. 115)

Por otro lado, nos centraremos en este apartado para estudiar la funcionalidad estética de los diferentes planos y escenas mostrados a lo largo del documental. Pues será en algunas escenas presentes en este apartado donde más se aprecia el carácter simbólico que la combinación de diferentes planos otorga a la naturaleza de este documental.

La presencia de planos “clínicos” o “científicos” combinados con otros de índole puramente artística incrementan el poder persuasivo de la obra. Ya que, desde una óptica aparentemente objetiva consiguen despertar las emociones del espectador, una cualidad propia del arte. Esto es posible porque la presencia de recursos artísticos llama la atención del espectador y permiten apelar a sus emociones mientras que los de carácter científico aportan una óptica objetiva del documental. Por tanto, el espectador percibe que el relato es puramente objetivo y que, por tanto, no pretende lanzar ningún mensaje concreto, sino simplemente representar la realidad tal cual, sin una predisposición propagandística. Las conclusiones que finalmente hará el espectador las comprenderá como suyas propias, elaboradas a partir de la visualización de unas imágenes objetivas que reflejan una realidad de manera realista.

Pero es precisamente este el factor el que hace que la obra tenga un gran poder persuasivo, pues, bajo ese aparente realismo se halla la mirada propia del autor, capaz de representar dicha realidad de tal manera que las conclusiones obtenidas por el espectador sean exactamente las que él quiere transmitir. Este es un recurso esencial de la propaganda, que los receptores interioricen una idea dada como si fuera de elaboración propia.

Escenas como la que muestran las páginas de un libro en el que se habla técnicamente de los mosquitos causantes del paludismo o el hombre tiritando de fiebre son propias de un estilo documental y “clínico”.

En cambio, escenas como la del hombre vertiendo en el zaguán de su casa las hojas traídas del campo para convertirlas en abono mientras la narración explica en un tono neutro esta acción tan “ilógica” desde el punto de vista de una cultura burguesa y “civilizada”, presentan un gran componente artístico, surrealista. Mientras las imágenes muestran la acción el narrador relata “sobre ellas descansarán los animales y al cabo de algunos meses se habrán convertido en abono con la colaboración excrementicia de las personas”. El propio relato muestra, mediante términos técnicamente objetivos y con un tono científico, lo grotesco e ilógico de la escena. El término “colaboración excrementicia de las personas” es un reflejo de ese carácter surrealista que presenta toda la acción y que pretende pasar por realista.

Como explica Ortega, M. L. (2022) “tras un plano “clínico” que ilustra los temblores característicos de la fiebre causada por el paludismo en un hombre adulto filmado frontalmente, otro distante, que no podemos dejar de calificar como bello, nos muestra una joven recostada en su balcón ” (p. 228). El conjunto de estos recursos da forma a la naturaleza final de la obra.

“Los enanos y cretinos en cambio son numerosos, sus familias los destinan al cuidado de las cabras. Algunos son peligrosos, al encontrarnos con ellos o bien huían o nos atacaban con piedras. Pueden verse en las montañas al anochecer cuando regresan a las aldeas. Tuvimos dificultades al filmar alguno de ellos.

El realismo de un Zurbarán o de un Ribera queda por debajo de esta triste realidad. La degeneración de esta raza proviene principalmente, entre otras causas, del hambre, la falta de higiene y del incesto. El mas pequeño tiene 28 años. He aquí otro tipo de cretino viejo. Hemos podido filmar a este gracias a la ayuda de uno de nuestros amigos hurdanos que ha sabido calmarle”.

De nuevo, este relato pone en evidencia el carácter grotesco, provocador y “desprovisto de restricciones éticas o estéticas” (Ortega, M. J.,2022, pg, 227) del documental. Pues como esta autora expone “el punto en que la objetividad científica (etnográfica, entomológica) y la surrealista se cruzan, desde orígenes diferentes, hace posible la mostración descarnada de la crueldad” (Pg, 226).

“Un día vimos un grupo de gente frente a una casa, un niño acababa de morir. La madre. Una muerte es uno de los raros acontecimientos que pueden presenciarse en estas aldeas miserables. Las mujeres acuden en masa a la casa mortuoria, nos explicaron las dificultades que conlleva el entierro de los cadáveres pues en la mayoría de las aldeas no hay cementerio. El niño tenía que ser transportado al cementerio de un pueblo cercano y nos decidimos a seguir el despojo. El cuerpo fue depositado en una artesa y conducido a lo largo de kilómetros a través de matorrales. Si el cuerpo es de un adulto se ata el cuerpo a una escalera que se alza a la vez de parihuelas y es conducido así hasta el cementerio distante a varias horas del pueblo. He aquí el paso de un rio con el cadáver.

Este cementerio nos muestra que a pesar de la gran miseria de los hurdanos sus ideas morales y religiosas son las mismas que en cualquier otro lugar del mundo. El emplazamiento de las tumbas está marcado por una cruz o un trozo de madera. Lo único lujoso que encontramos en las Hurdes son las iglesias. Esta se haya situada en uno de los pueblos más pobres.

Estamos en el interior de una casa hurdana y no de las peores. La familia se compone del padre, el hijo, la nuera y sus dos niños. El papel recortado que decora el muro y el alineamiento de las cacerolas indica un cierto sentido de la decoración.

Cuando llega la noche una vieja decora las calles. Es la pregonera de la muerte. Agita una campana y recita una oración. Todos los habitantes de una casa hurdana viven en una única pieza. Sin embargo, esta vivienda algo más confortable consta de un establo en la planta inferior y en la primera planta de una cocina y un dormitorio. Por excepción

hay una cama. Los hurdanos se acuestan vestidos durante el invierno, llevan sus trajes hasta que se caen a tirones.

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

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

Fin”.

Este apartado final supone un cierre argumentativo basado en la reiteración de la primera idea transmitida por el documental: la presencia de la muerte.

La muerte y la religión, constantes a lo largo del film, únicamente se vinculan en los dos puntos extremos del film de manera altamente significativa: en el comienzo, con las dos calaveras labradas en la fachada de la iglesia de la Alberca que “parecen presidir el destino del pueblo” y en la penúltima escena del film. (Ortega, M. J., 2022, p. 229)

De esta manera se reitera la idea principal del documental, se asocia la religión, símbolo de la moral cristiana, de la cultura europea “civilizada”, con la muerte.

De nuevo, se vuelve a hacer una crítica explícita, aunque con una aparente objetividad, sobre la desigualdad y los privilegios eclesiásticos al citar “Lo único lujoso que encontramos en las Hurdes son las iglesias. Esta se haya situada en uno de los pueblos más pobres”. Posteriormente se muestran las imágenes de una de las casas “no de las peores” en las que viven míseramente una familia de hurdanos con el fin de incrementar este contraste entre las riquezas de la Iglesia y la de los habitantes del pueblo y, por tanto, la injusticia que esto supone.

La escena del transporte del cadáver es una de las más importantes precisamente por ese carácter ilógico y descarnado. Esta escena, igual que sucede con otras anteriormente mencionadas, es falsa. Fue elaborada precisamente para conseguir ese efecto, pero está basada en una experiencia real – como sucede con la escena del burro-, un recuerdo de la infancia de Buñuel. En el libro escrito por él mismo sobre sus memorias explica acerca de los entierros en su pueblo de infancia:

“En cuanto los hombres cogían el féretro para llevarlo en andas al cementerio, situado a unos centenares de metros del pueblo, empezaban a oírse los gritos de la madre (...). Las hermanas del difunto y demás mujeres de la familia, a veces incluso las vecinas o amigas, unían sus lamentos a los de la madre, formando un coro de plañideras. La muerte hacía sentir constantemente su presencia y formaba parte de la vida, al igual que en la Edad Media” (Buñuel, L., 2001, p. 18)

La miseria que esta película acaba de mostrarles no es una miseria sin remedio. Ya en otras regiones de España, montañeros, campesinos y obreros han conseguido mejorar sus condiciones de vida agrupándose, ayudándose mutuamente, presentando sus reivindicaciones ante los Poderes Públicos. Esta corriente que conduce al pueblo hacia una vida mejor ha orientado las últimas elecciones y ha permitido la formación de un gobierno del Frente Popular.

La rebelión de los Generales apoyados por Hitler y Mussolini pretendían restablecer los privilegios de los grandes propietarios sobre las cosas de los campesinos. Pero los obreros y los campesinos de España vencerán a Franco y a sus cómplices.

Con la ayuda de los antifascistas del mundo, la paz y la felicidad darán paso a la guerra civil y harán desaparecer para siempre los focos de miseria que ha mostrado esta película.

Esta última parte se añadió posteriormente, al igual que la sonorización, en el año 1936 para su emisión, ya como material propagandístico al servicio del gobierno republicano. En ella se evidencia explícitamente la pretensión de dicho bando de acabar con la miseria representada en el documental. Además, se especifica como el bando contrario, el franquista, recibe ayuda de Hitler y Mussolini haciendo una clara apelación a la ruptura del tratado de no intervención para “poder ganar la guerra al fascismo”.

La obra fue censurada tanto en la España Republicana tras su grabación como durante el periodo franquista. Únicamente fue emitida durante la Guerra Civil en el territorio republicano gobernado por el Frente Popular como herramienta

propagandística, así como en Europa durante el mismo periodo y con los mismos fines.

El prestigio de Buñuel fue esencial para su difusión pues gracias a los contactos con que disponía en París y su prestigio internacional gracias a sus dos films anteriores la obra tuvo acceso, en primer lugar, a emplearse como recurso de propaganda, y en segundo lugar a exponerse en la Exposición Universal de 1937 en Francia, contando con un gran público que fue a visualizar la obra precisamente por tratarse de este autor que tanto impacto había generado en Francia años anteriores.

9. Consecuencias sociales del documental

El prestigio de Luis Buñuel en toda Europa permitió que el documental fuera recibido de manera diferente al resto de materiales cinematográficos propagandísticos pues, al fin y al cabo, se trataba para muchos de una obra de arte.

Su exhibición en 1937 en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París, junto con otras obras de arte con un carácter propagandístico – como el Guernica, de Picasso- será una acción esencial para la formación de las Brigadas Internacionales, agrupaciones de ciudadanos de todas las nacionalidades que fueron a España a luchar a favor del bando republicano por movidos por motivos ideológicos.

Por otro lado, el documental, al tratarse, como ya hemos mencionado, de una obra de Buñuel con unas características peculiares propias y ubicada dentro de la corriente surrealista, es considerado una obra de arte que marcará un punto de inflexión tanto en el género cinematográfico documental, como en la filosofía del arte e incluso en la creación de la conciencia colectiva europea que se basa, entre otras cosas, en sus elementos culturales.

En primer lugar, como determina Casaus citado por de Abiada, J. M. (2004):

“la película es un precedente del cine directo norteamericano y con su áspera realización (...) representa también un punto de partida de la visión documental del mundo que se propone negar lo espectacular, lo turístico para convertirse en un elemento de análisis y de subversión” (p. 13).

“Constituye una referencia artística de la cinematografía española y europea que sirvió de modelo, entre otros, para la realización de *The Spanish Earth*. (Martínez Forega M., 2008. Pg, 8).

Pero más allá de influir de forma decisiva en un género todavía en pañales la obra de Buñuel también cuestiona y replantea la propia filosofía y funcionalidad del arte como explica de Abiada J. M., (2004) “Las Hurdes (...) constituye una llamada explícita a la politización de los artistas que aún permanecían reclusos en un esteticismo de “pura forma” y de “imágenes visuales” y alejados, por consiguiente, de las preocupaciones de la vida real” (p. 12). Es decir, influido por corrientes artísticas como el surrealismo o el constructivismo, plantea la esencia del arte como una herramienta para cambiar la realidad no simplemente para un fin meramente estético y vacío de ideología.

Pero lo más destacable es la relevancia de la obra como elemento (entre muchos otros más) que da forma y constituye a crear la matriz cultural europea. Por sus características como obra de arte, pero también por su naturaleza de documento histórico y de denuncia, así como por su capacidad para materializar y poner al alcance de las masas un problema social que hasta el momento no había recibido tal alcance mediático.

La realidad reflejada por Buñuel pone en evidencia que la perfecta sociedad burguesa occidental tenía algunas grietas, lo que supuso un fuerte impacto en la moral derivada de esta idea del “desarrollo superior de Europa”, en la que se sustentaba la superioridad moral con respecto al resto del mundo.

Como explica Ortega M. J. (2004): “Pone en cuestión la ideología y la moralidad subyacente al arrogante pensamiento occidental moderno con el fin de sacudir las conciencias sobre las nuevas bases (la irracionalidad incluida)” (p. 226). Será, por

tanto, una obra importante en la remodelación de una nueva mentalidad europea mucho más humana.

Con respecto a sus efectos en la sociedad española cabe destacar que la censura durante el gobierno republicano y posteriormente durante el franquismo conllevará que una parte de la sociedad española no tenga acceso al documental durante dicho periodo de tiempo. “Es la ocultación, la censura, lo que siempre fue unido a las Hurdes y lo que la caracteriza desde el punto de vista español.” (Martínez Forega, M., 2008 Pg. 4).

Precisamente esta censura, junto con el prestigio de su autor, le otorgó mayor relevancia a la obra por parte del pueblo español cuando, una vez que terminada la dictadura, se hizo pública. Es por ello que la obra sirve como un documento con una carga tanto histórica como moral en el marco de la sociedad española actual. Así como un símbolo de las condiciones de vida en el mundo rural derivadas de la propiedad de la tierra que, hoy en día, aunque no con tal magnitud -y especialmente tras el éxodo rural- perduran en determinadas partes de España.

Podemos considerar el documental como un marco de referencia también en la elaboración de políticas y medidas de carácter social elaboradas por los diferentes gobiernos de Europa en los años posteriores a la II Guerra Mundial.

Por último, cabe destacar que, como explica de Abiada J. M (2004) que

“el documental (...) ha contribuido considerablemente a la difusión de la innmerceda “leyenda negra”. Pero a la vez -y no es una paradoja-, es, dada su enorme recepción, la creación artística que más ha contribuido a la divulgación de la historia de las Hurdes y sus habitantes”. (Pg, 10).

10. Conclusiones

La obra de Buñuel supone un punto de inflexión en la naturaleza de la propia propaganda. Aunque el género documental ya venía desarrollándose de la mano de otros autores será precisamente esta obra de Buñuel uno de los referentes en cuanto

a obras cinematográficas con un contenido político “encubierto”, pues, aunque al final del documental se expresa abiertamente el bando al que se apoya, el verdadero poder propagandístico de la obra se halla precisamente en el contenido que muestra de una manera aparentemente despolitizada.

Por otro lado, el prestigio internacional del propio Buñuel supone un elemento imprescindible para explicar la relevancia internacional que tuvo la obra. En primer lugar, porque fue precisamente el propio gobierno el que destina al autor a trabajar en la embajada española en París en el departamento de propaganda gracias a la relevancia social y cultural que en aquellos momentos representaba este autor en el contexto europeo debido a sus primeros films. Por otro lado, la fama internacional que había ganado Buñuel fue decisiva para que la publicación del film tuviera una mayor expectación que la de cualquier otra obra del género.

Por tanto, la clave de este documental para conseguir llegar al público de una manera tan contundente, es precisamente la sensación de objetividad, de “inocencia” por parte del creador, que simula representar la realidad de una manera objetiva, sin intervenir, mostrando única y exclusivamente unos hechos verídicos y reales puesto que concibe que precisamente “la realidad” es el arma más poderosa para generar emociones en los espectadores ya que posiciona al receptor en un plano de igualdad con respecto al mensaje -en este caso, las personas representadas-. Pero especialmente el empleo de la realidad es un recurso tan poderoso porque permite que el receptor no sienta que lo están intentado manipular, que no se le pretende inculcar una ideología determinada, sino que se deja a su elección el posicionamiento con respecto a la situación que acaba de contemplar.

El análisis desarrollado en el presente trabajo nos ha permitido comprender la naturaleza cinematográfica, y, por tanto, adulterada del mensaje de una forma sutil y destinada a un público de masas, es decir, que se deja llevar más por las emociones suscitadas que por un pensamiento racional.

La obra de Buñuel, por tanto, representa la realidad, sí, es cierto, pero a partir de su propia mirada, desde una óptica que pretende transmitir un mensaje que es real,

es parte de la propia realidad, pero en el contexto del cine se exagera, se hiperboliza para conseguir un efecto de denuncia de esa misma realidad. Además, también se da un fenómeno que no se puede catalogar de manipulación total, pero desde luego está muy alejado de la objetividad. La realización de escenas programadas basadas en recuerdos de la vida del autor y que tienen relación con la situación presente, aunque no se produzcan de manera objetiva en el espacio tiempo en que se rueda el documental es una forma de “representar la realidad”, es decir, emplear los recursos artísticos del cine para expresar ideas más abstractas a partir de unos hechos que simulan ser objetivos.

Esta fórmula permite llegar a las emociones más profundas de los receptores, además, las sensaciones desagradables que pretende producir el documental a lo largo de todo su contenido incrementan esta capacidad emotiva. La ira, la indignación, el asco, el miedo, la angustia e incluso “el morbo”, permiten captar la atención y la emoción del receptor, que en un contexto de comunicación de masas se traduce en una respuesta eficaz e instantánea.

La idea de la miseria que se vive en el campo español, aunque encuentra en la comarca de las Hurdes un buen material para ser representada, no puede, precisamente por tratarse de un concepto que no es material como “la pobreza”, bastarse solo con los recursos reales que los documentalistas filman en la región durante un determinado espacio tiempo porque la naturaleza de “los conceptos abstractos” y de “la realidad material” es bastante diferentes.

Aunque el cine trate de reflejar la realidad, nunca será la realidad misma, por tanto, es necesario valerse de técnicas como es el caso de la “interpretación de la realidad” que emplea Buñuel para poder plasmar en treinta minutos una situación vivida en muchos espacios diferente de la geografía española y europea y a lo largo de varios cientos de años. Por tanto, dicha interpretación se puede comprender como un recurso para sintetizar y materializar un concepto abstracto y complejo en una producción de corta duración y que se hace amena y entendible para un público de masas.

De esta manera Buñuel, desde el punto de vista de un burgués, combina los recursos artísticos del arte con el reciente género documental que plasma la realidad, para obtener una fórmula de propaganda que pasa desapercibida ante los ojos del receptor y cuya herencia perdura hasta nuestros días.

11. Bibliografía

Referencias de libros

Buñuel, L (2001). *Mi último suspiro*.

Frontín, J. L. G. (1983). *El surrealismo en torno al movimiento bretoniano*.
Barcelona. Editorial Montesinos.

Gubern, R, & Hammond P. (2021). *Los años rojos de Luis Buñuel*. Prensas de la
Universidad de Zaragoza, Centro Buñuel Calanda y Gobierno de Aragón.

Huici Módenes, A. (2017). *Teoría e historia de la propaganda*. Editorial Síntesis.

Ibarz, M. (1999). *Buñuel documental. “Tierra sin pan” y su tiempo*. Zaragoza.
Prensas Universitarias de Zaragoza.

La Parra López, E., de Luís Martín, F., Caro Cancela, D., Ferrari, A., Montero,
M., Moreno Juste, A., Pereira Castañares, J. C., Sánchez Marroyo, F., Cava
Mesa, M. J., Vives Millet, C., Montero Díaz, J., Martínez Lillo, P. A., Martín de
la Guardia, R. M., Pérez Sánchez, G. A., Matés Barco, J. M., Barrera, C.,
Paredes, J. y Sesé, M. (1998). *Historia contemporánea de España (siglo XX)*.
Editorial Ariel.

LOZOYA, (Marqués de.) (s.f.) Del reinado de Alfonso XII a la Segunda
República. En *Historia de España*. (Vol. 13). Editorial Salvat.

Westerdahl, E. (1983). Panorama vital del surrealismo. En *El surrealismo*.
Ediciones Cátedra.

Referencias de revistas

Del Olmo, F. J. R. (2010). Language and collective identity in Buñuel.

Propaganda in the film “España 1936”. *Comunicar*, 18(35), 69-77.

<http://doi.org/10.3916/c35-2010-02-07>.

Forega de Abiada, J. M. (2004). Cambio estético y compromiso político en Buñuel (1929- 1933): Un perro andaluz y las Hurdes tierra sin pan. *Pensamiento y cultura*, 7, 125-139.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70100712>

Forega Martínez, M. (2008). Las Hurdes de Cáceres y “las Hurdes” de Luis Buñuel: La analogía como denuncia social y conmoción artística. *Revista Luciérnaga Audiovisual*, 1, 30-38.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5529478>

Maurizio, P. (2023). Surrealismo. Enciclopedia de Historia.

<http://enciclopediadehistoria.com/surrealismo/>

Ortega, M. L., (2022) Epistemologías y políticas en conflicto en “las Hurdes/Tierra sin pan” de Luis Buñuel. *Boletín de la R. S. G., Número extraordinario*, 211-234.

<https://www.boletinrsg.com/index.php/boletinrsg/article/view/169/177>

Saz, I. (2016). Las herencias intelectuales de la pérdida del imperio americano.

Storicamente, 12. <http://doi.org/10.12977/stor620>

Otras referencias

Asale, R.-. (s. f.). *surrealismo* | *Diccionario de la lengua española*. «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. <https://dle.rae.es/surrealismo>.

Buñuel, L. (Director) (1933) *Las Hurdes Tierra sin pan*.

<https://www.youtube.com/watch?v=qO86FO1bs6g>