

Publicado: 2006-01



Imágenes de la muerte en 'Las Hurdes' de Buñuel. Aproximación desde la antropología visual

Images of death in Buñuel's film 'Las Hurdes': An approach from visual anthropology

Demetrio E. Brisset Martín

Departamento de Comunicación Audiovisual. Universidad de Málaga.

brisset@uma.es

RESUMEN

Desde la antropología visual, se estudia el texto y los contextos del documental de denuncia social filmado por Buñuel en 1933 en Las Hurdes, símbolo de la opresión del pueblo español. Y se designa a la muerte, lo mismo real que falsa, como el eje vertebrador del eficaz discurso fílmico.

ABSTRACT

Text and context of the documentary film of social protest, made by Buñuel in Las Hurdes at 1933, are studied from the standpoint of Visual Anthropology. This region was a symbol of the oppression of the Spanish people. And death, both real as false, is the main line of discourse in the film.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

antropología visual | símbolo | muerte | cine documental | Buñuel | Las Hurdes | visual anthropology | symbol | death | documentary film

Prosiguiendo en la vía iniciada en el número anterior, donde se estudiaba el simbolismo de la muerte en la fotografía bélica, con este escrito [\(1\)](#) trataremos sobre las apariciones icónicas de la muerte en una obra audiovisual ya clásica, como es el documental antropológico titulado *Las Hurdes* o *Tierra sin pan*, filmado por Luis Buñuel en 1933.

La faceta de la filmografía buñueliana en la que se destacan comportamientos culturales, se presta a su estudio antropológico. Gracias a esa nueva vía que es la *antropología visual*, se pueden abordar con rigurosas herramientas analíticas aspectos del contenido fílmico relacionados con las creencias religiosas, la diferencia sexual, las relaciones familiares, los modelos morales, el poder de las instituciones o los mecanismos de control social, entre otros. Buñuel en sus filmes nos representa plásticamente unas normas, ideología y modo de vida dominantes en los países donde se desarrollan los argumentos y filman las escenas. En muchos casos su universo narrativo pierde carácter ficticio para reflejar situaciones reales, como en *Los olvidados* (1950), esa "historia sobre los niños pobres de México", donde en escenarios reales se mostraban hechos de la vida real, pero la película molestó y tuvo críticas negativas, hasta entre sus amigos comunistas de París, a quienes les parecía "en favor de la moral burguesa".

Pero el que se puede considerar mejor ejemplo de la conexión de su cine con la antropología es el medimetro de 1933, *Las Hurdes*. En semejanza a lo que luego sucedería con *Los Olvidados*, este filme no gustó al poder, siendo prohibido en su estreno. Las vicisitudes de su difusión no han conseguido más que engrandecer su fama, hasta el punto de ser una obra de referencia en el cine documental, desde que en Mannheim (1964) la incluyeran entre los 12 mejores de la historia.

A pesar de las alabanzas de los especialistas sobre este magistral exponente del "ensayo documental salvaje" (Bergala); "uno de los documentales imperecederos de la historia del cine (...) documental científico (...) antropológico y de geografía humana, de perfecto rigor (...) pero es también una película realista subversiva" (Aranda); "altísimo episodio del filme militante, modelo todavía insuperado del cine de intervención, y para siempre obra de vanguardia en su género" (Micciché) [\(2\)](#); también constan voces discordantes. Que son muy relevantes, pues provienen de los descendientes de aquellos hurdanos que

fueron filmados. Con motivo del centenario de Buñuel en el 2000 (3), los alcaldes de tres pueblos de Las Hurdes se opusieron a que la comarca le rindiera un homenaje, debido a que había mostrado a los hurdanos como "seres extraños, sin moral, sin sentimientos y sin dignidad, llamándonos enanos y cretinos" lo que causó "un daño irreparable a esta comarca", y le acusan de haber dicho muchas mentiras, "como que los padres se acostaban con sus hijas. Esta comarca ha sido y es pobre, sí, pobre, pero con dignidad" (4). Para algunos de los hurdanos actuales, que asistieron al rodaje, el filme es "una farsa montada". Así pues, la interpretación *emic* o desde el interior del mismo grupo social, en parte es desaprobatoria. ¿Tienen razón en este rechazo? ¿Es falso el discurso de *Las Hurdes* de Buñuel?

Aquí trataré de responder, con ayuda de la antropología visual, que además nos mostrará que *la muerte* es el eje del relato fílmico.

La leyenda hurdana

El marco geográfico del filme son Las Hurdes, lugar de gran interés etnohistórico. Existe confusión nominal entre Las Hurdes y su limítrofe Batuecas, como sinónimo de *país legendario, ignoto*; una lejana tierra tan atrasada, que durante siglos se usó el refrán "parece que viene de las Batuecas" para caracterizar a la persona ignorante de los usos sociales. De hecho, este valle estuvo poblado en la prehistoria, como prueban sus pinturas rupestres. En cierta época las Batuecas se abandonaron, y sus pobladores quizás se alojaron por los cercanos valles hurdanos.



Paisaje hurdano.

Las Hurdes forman una áspera y quebrada comarca de 471 km² al norte de Extremadura, en la vertiente meridional de la sierra de Francia. Su paisaje "es rudo y abrupto, de grandes rocas desnudas y matorrales enmarañados (...) de clima relativamente suave" (5). La estructuración "de su poblamiento comarcal se sitúa entre los siglos XII y XIII" (6). Por donación real fue dominio del duque de Alba desde 1450. En el siglo XVI se duplicó su población, fundándose el convento carmelita del *Desierto de San José del monte de las Batuecas*. Por entonces se extendió la leyenda que hacía coincidir en el tiempo el *descubrimiento* de este país con el de América, como lo último del orbe salvaje sin conocer. Es probable que Lope de Vega, quien fuera secretario del Duque de Alba entre 1590-96, visitando Alba de Tormes conociera allí la leyenda, que le sirvió para su comedia *Las Batuecas del duque de Alba*, escrita entre 1604-14 e impresa en 1638, poco después que un libro contase la trágica historia de dos amantes huídos allí de la venganza del duque (7).

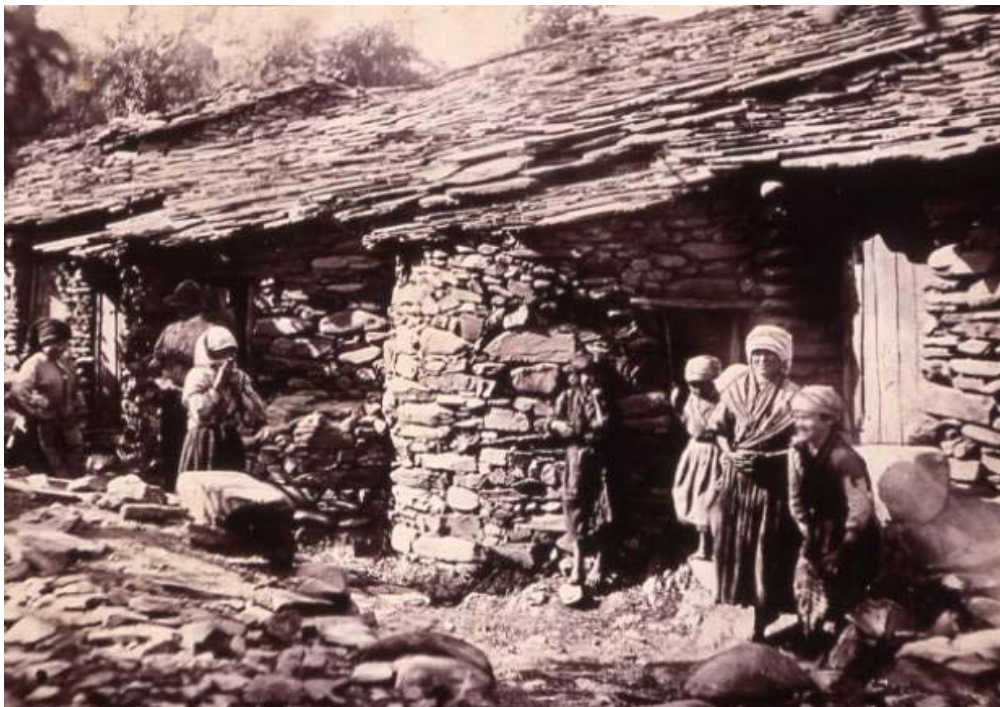
La acción teatral se inicia con una especie de tribu de melenudos *bárbaros* vestidos de toscas pieles, que en total aislamiento habitan el valle de las Batuecas, sin leyes y en lucha contra osos y jabalíes. Juan, un criado del duque de Alba, esposa en secreto con una "doncella de la casa" cortejada por un gentilhomme, y ambos huyen de la ira del duque rumbo a la sierra, donde escalan "asperísimas peñas, donde apenas avrá / jamás llegado estampa humana". Se topan con los salvajes, que no conocen "Otro Dios, ni Rey, que el Sol", y les informan de la existencia del Rey de una España "que el mar baña", de mayor tamaño "que cien mil valles" como el suyo; y de la Ley de Cristo. Los criados del duque se asombran que "En el riñón de Castilla, encierra aquesta montaña / gente que en fin descendió / de los fugitivos godos / cuando España se perdió", y deciden quedarse a vivir con ellos, y "bárbaros hemos de ser".

Al divisar unos vecinos de Alba "extraños animales en la sierra", parte el duque (recién nombrado virrey de España) a "cazar el monstruo": "Y con diversas armas y azadones / abran camino a los caballos míos, / que he de baxar yo mismo a ver el valle, / y reducir esta perdida gente / a Dios, a Rey, y a ley, y a orden político". El duque encuentra a Juan, y le convence de entregarle los bárbaros a cambio del perdón. Cuando éstos le conocen, deciden abrazarle "porque eres Nuestro Señor, / siendo tuya esta montaña". El duque les hará bautizar, "Y deste valle en las faldas / fundaré algunos lugares, /que con Iglesias altas, / juezes, y oficiales tengan / esta noble gente en guarda./ ¿Queréislo assí?". Responden todos: "Sí queremos, / publicando en voces altas / Viva el duque que nos rige", concluyendo así "la historia de las Batuecas, / caso notable en España".

Las Hurdes invade la política nacional

Pocos documentos atravesaron el muro de niebla que aislaba a los jurdanos de la historia, hasta que en 1910 Mauricio Legendre, profesor universitario francés de ideas conservadoras y católicas, decide estudiar a fondo esta legendaria y pobre comarca, hasta convertirla en su tesis doctoral, que culminaría tras 15 años de trabajos de campo. En sus recorridos le acompañaron destacados intelectuales, como Unamuno, el Dr. Marañón y el etnólogo Luis de Hoyos, quienes darían a conocer las Hurdes con una perspectiva cultural que las relacionaba con el resto del país, denunciando sus miserables condiciones de salud.

Coincidiendo con un debate parlamentario sobre la implicación de la monarquía en el desastre de Annual, a mediados de 1922 el rey Alfonso XIII contraatacó con el golpe de efecto de recorrer Las Hurdes a caballo, preocupado por su bienestar, y para que la expedición obtuviera la mayor resonancia mediática, se integraron al séquito una cámara de cine -para que Armando Pou haga la primera filmación de la comarca-, y reputados fotógrafos de prensa como Alfonso, autor de las siguientes fotos:



Pueblo hurdano.



Esperando la llegada del rey.



Primera visita real a Las Hurdes.

Tras terminar su investigación Legendre, en 1927 la publicó en Burdeos, significando la irrupción de la comarca en el ámbito académico de los altos estudios hispánicos. Titulada *Las Hurdes. Étude de Géographie Humaine*, con ella trata de resolver el doble misterio de sus habitantes: ¿por qué han resistido allí? y ¿cómo es posible tal aislamiento brutal, tan cerca de Salamanca? Considerándoles

ejemplo del carácter hispánico, buscó explicar su estancamiento en la historia. A partir de los postulados de la geografía humana, que pasa del estudio científico de la naturaleza al del ser humano, llegó a la conclusión de que sus pobladores descendían de un pueblo vencido, que por toponimia, tradición y fisonomías, podría ser de refugiados moriscos a los que se integraron pastores y fueras de la ley. Víctimas de la sobrepoblación y la cada vez peor miseria y enfermedad, su aislamiento comenzaba a ceder tras la real visita de 1922, y en este libro se estudiaba la vida en Las Hurdes hasta dicho año. Estructurado en 3 bloques, el 1º trata de la geografía física y el poblamiento, y el 3º sobre las fuerzas de redención. El 2º bloque es bastante etnográfico, y se titula "La miseria y la lucha contra la miseria", dividido en los siguientes capítulos: 1) Gnadería y agricultura; 2) Comida, habitación y vestimenta; 3) Utensilios, mobiliario e industria; 4) Vías de comunicación y medios de transporte; 5) Comercio; 6) Trabajo y Propiedad; 7) Inmigración y emigración; 8) Salud; 9) La gran miseria: usureros, *pilus* o huérfanos de alquiler, mendigos. Junto con el texto se reproducían 49 de las 2000 placas fotográficas obtenidas, y suelen mostrar vistas generales de las aldeas (que se le parecían a las de Kabylia) y tipos físicos, a menudo grupos posando al sol, y algunos enanos.

Entresacaré algunos de sus comentarios, que pueden confirmar el filme de Buñuel: "La boda es una de las raras ocasiones en que la vida hurdana se ilumina con una sonrisa" (pie de la foto 26). Sobre el pan, que es importado, apenas se come "en las bodas". En las Jurdes Altas y el valle central, "los pobres, y todos lo son en grado máximo, pasan meses enteros sin probar el pan, y cuando lo comen, es normalmente pan duro" de los restos que aportan los mendigos(pp.163-8). El hambre es crónica; el cretinismo y el paludismo, endémicos; apenas tienen agua potable; la mediocre miel es exportada, como las cabras en su mayoría: "Estas cabras consumidas las crían más por la leche que por la carne. Las comen cuando se matan por entre estas montañas escabrosas; a pesar de toda su agilidad, las cabras caen a veces en un barranco"; sobre los 300 niños expósitos o *pilus*, denuncia el "negocio de la crianza de los niños de la Inclusa (...). El hijo de su sangre queda abandonado, suplantado por el inclusero, y a menudo muere" (p.335). Finalmente, escribía respecto a las viviendas: "En las casas de los pordioseros de oficio, dormitorios de una sola cama (...) donde todos duermen juntos sin distinción de edad ni sexo en el más completo abandono" (p.177). Como conclusión, que la subalimentación favorecía la patogenia del bocio y el cretinismo, y se les unía el paludismo para el miserable estado sanitario de la población; pero ni la falta de comida ni el paludismo eran exclusivos de las Hurdes, por lo que se trataba de "un problema de salud en España en su conjunto" (p.318).

En 1930, Alfonso XIII lleva a cabo su segundo viaje, aunque esta vez breve y protocolario, para seguir las obras en curso. En la laudatoria crónica de *Estampa* se lee: "El aspecto del país ha cambiado bruscamente en unos años, hasta el tipo físico de los hurdanos ha mejorado. El rey se mostraba maravillado de la obra hecha", recibiendo el vítor: "¡Viva nuestro Padre!" (8).



Cine militante anarcocomunista

El equipo, masculino, que realizó *Tierra sin pan*, podría catalogarse como "surreanarcocomunista". Casi olvidado ha sido quien produjo el filme, aportando 20.000 pesetas ganadas con un premio de lotería: Ramón Acín, pedagogo y artista aragonés de 45 años, interesado por los nuevos medios de comunicación tanto como por la etnografía, que debido a su activismo anarquista había tenido continuos problemas con el Estado, siendo en 1926 desterrado a París junto al profesor ácrata Ramón Sánchez Ventura, miembro también del grupo surrealista de Zaragoza, amigos ambos de Buñuel, al que frecuentaron y con el que decidieron filmar un documental de denuncia en España. Con el dinero de la lotería, al grupo de rodaje se unieron el cámara Eli Lotar, rumano-francés izquierdista, y el guionista Pierre Unik, surrealista que pasó al PCF. Buñuel, quien conocía personalmente a Eisenstein, Ivens, Vigo y Kauffman, debió asimilar sus diversas influencias a la hora de rodar el documental hurdano, en el estilo de *reconstrucción vital* de Flaherty.

La situación política en España a principios de 1933 era tensa, con las fuerzas conservadoras rechazando los cambios, especialmente la reforma agraria y la enseñanza laica; provocaciones de la extrema derecha, protestas populares, represiones y levantamientos anarquistas. La reacción se fortalecía, y en las elecciones municipales de abril vencieron las derechas. A los pocos días se instaló el equipo en las Batuecas y comenzó el rodaje que duraría un mes.



Buñuel durante el rodaje. La Alberca.

A los hurdanos, según un reportaje publicado por Unik, "les hacemos comprender que queremos reproducir su vida tal como es, mostrarla a aquellos que tienen un lugar mejor bajo el sol. Pero, para ellos, nosotros seguiremos siendo ante todo hombres pertenecientes a la clase de los ingenieros, 'sanitarios', hombres de más allá de La Alberca, ante los cuales el hurdano se siente siempre inferior" (9).

Simbología del texto fílmico

a) Estructura y realización visual

Para la lectura del discurso transmitido por este mediometrage fílmico, que carece de sonido ambiente y diálogos, la información procesada se basará en la banda visual y el comentario en *over*, añadido años después, ya que la música aquí no informa, sino que aporta sentimientos.

Esta forma de realización nos permite analizarlo sin tener en cuenta la banda sonora, es decir, como si se tratara de un filme mudo. Así podemos desvelar una estructura narrativa que responda a lo puramente visual del relato, donde la división en bloques vendrá dada por las marcas sintácticas de la enunciación, en primera instancia el amplio uso de fundidos a negro, con una subdivisión por el empleo secundario de planos generales de montañas, que aquí adoptan la misma función diferenciadora de los temas.

Si se procede así, obtenemos los siguientes bloques narrativos:

- I. Aproximación geográfica, para ubicar el terreno de la filmación.
- II. Entramos en la vida cotidiana de un pueblo de aspecto tradicional.
- III. En ambiente tétrico, fiesta sangrienta con banquete final.
- IV a. Valle inquietante, con abundantes ruinas.
b. Usos de un arroyuelo en mísera aldea; lección de moral en la escuela.
c. Extrema pobreza y enfermedad de los resignados habitantes.
- V. Miembro del equipo nos muestra la mala dentadura de una niña.
- VI. Preparando la comida; caída de la cabra cazada.
- VII. Apicultura; burro atacado por abejas y luego devorado; comiendo cerezas; grupo organizado de hombres que se marchan lejos.
- VIII. Trabajos para creación de terrenos agrícolas.
- IX a. Recolección de hojas; chico herido; ausencia de chimeneas.
b. Información científica sobre el paludismo.
- X. Idiotas felices.
- XI. Traslado de bebé muerto al cementerio; iglesia vacía.
- XII. Familia en la cocina y durmiendo en cama común; pregón nocturno por las calles a cargo de vieja.

Respecto a los *elementos con posible relevancia simbólica*, tenemos:

- III. Aparece iglesia con calaveras: *muertos del pasado*.
En calle con niña durmiendo, manipula la cabeza de moza una figura de aspecto vampírico: *presagio de la muerte*.
Agonía del gallo blanco: *la muerte en directo*.
Bebé recubierto de amuletos: *¡necesidad de mucha protección!*
- IV a. Por encadenado, la iglesia se transforma en moza, relacionada por montaje con estatua de divinidad sin rostro con niño, y ésta por panorámica con rótulo carcomido: *el tiempo destructor*.
Nubes densas, *amenazantes*.
b. Lámina en escuela: *modelos de conducta ajenos*.
- V. Forastero abre boca de niña: *hay que mostrar problemas desde fuera*.
- VI. Disparo a la cabra: *la muerte en directo*.
- VII. Burro atacado por abejas: *la muerte en directo*.
Grupo de hombres que se marchan: *buscar fuera la subsistencia*.
- X. Grupo de disminuidos psíquicos: *los únicos que ríen son los idiotas*.
- XI. Traslado del cadáver: *hasta los entierros son dificultosos*.
Interior rico de iglesia vacía: *la religión está sin vida*.
- XII. Familia que duerme mientras una vieja pregona en la calle: aquí soñar es tener *pesadillas de la muerte*.

Es apreciable la insistente intervención de imágenes o metáforas relacionadas con el hecho orgánico de *la muerte*. Se puede decir que ésta se presenta como el eje vertebrador del discurso fílmico.



Peligros naturales.



Buitres, signo de muerte.

Si nos fijamos en el plano de la expresión visual, las imágenes fílmicas en blanco y negro obtenidas por el operador Eli Lotar responden a un tratamiento fotográfico muy contrastado, donde la iluminación trasmite un fuerte dramatismo. Abundan los planos cortos, que favorecen la cercanía del espectador al tema. Al encuadrar las escenas, se busca una composición equilibrada y serena, al mismo tiempo que se consigue gran dinamismo con los continuos movimientos de la cámara (herederos de Murnau), destacando las panorámicas de relación con cámara en mano. También hay gran variedad de ángulos de toma.

Respecto a la construcción fílmica, tal como elabora Buñuel con el montaje, la apariencia es de sobriedad y sometimiento a la instancia narrativa. Destaca su ritmo rápido, aportado por la *brevidad* de los planos: los 259 planos en 27 minutos dan una duración media inferior a los 7 segundos por plano. Se utilizan mucho los *cambios de escala* -hasta en 17 ocasiones-, reduciendo siempre el tamaño de los elementos, al pasar de plano general a primer plano, consiguiendo resultados tan dramáticos como los del sapo en Las Batuecas, la boca de la niña enferma o el cazo con las larvas de mosquitos. Otra técnica de montaje muy utilizada es la del *fundido encadenado*, en 11 ocasiones, que si bien no parecen aportar nuevos significados -como en sus 4 usos en la secuencia de la preparación de los terrenos de cultivo-, sí hay un momento de especial relevancia: la iglesia de Las Batuecas que se transforma en una bella joven, y que ha dado pie a jugosas interpretaciones psicoanalíticas. También aparecen a menudo los *insertos*, ya que en 8 ocasiones se intercalan uno o varios planos dentro de otro que así se fractura, como los dos alumnos que miran lo que su compañero escribe en el encerado o el bebé muerto y su madre insertados en el plano general de la gente a la puerta de la casa en duelo. A veces se unen así planos muy diferentes, como en el traslado de las colmenas, donde se pasa de un picado a un contrapicado y se vuelve al primero. En las escenas del riachuelo, se sigue la idea de *geografía ideal* de Kulechov. Finalmente, se aprecia el uso del *montaje alternado*, tanto en la secuencia de la corrida de gallos -donde se mezclan las tomas de la cámara fija situada en un balcón con la cámara en mano a nivel del suelo- y brevemente en la del convite del vino, como en la secuencia final con la familia que cena y se acuesta y la vieja que recorre las calles. Ésta última secuencia, junto con el encadenado de la moza de Las Batuecas, son los dos momentos en que el artificio fílmico del montaje se hace más evidente.

En resumen, la belleza formal de la fotografía, junto con el dinamismo de la cámara y el uso creativo del

montaje, sin caer en el efectismo, consiguen atrapar visualmente el interés del espectador, tanto en los retratos de los personajes como en la muestra de las situaciones.

b) Tratamiento de las secuencias

A la hora de proceder al análisis global de este filme (10), considerado en su doble dimensión sonora/visual, debemos elegir otro criterio para su división en conjuntos fílmicos. Los 56 planos iniciales se pueden agrupar en un *I bloque: Aproximación*, constituido por tres macrosecuencias.

En el plano 57 se entra realmente en la comarca de Las Hurdes, singularizando inicialmente dos de sus pueblos, Aceitunilla y Martilandrán, para mostrar luego diversos aspectos de la cultura hurdana. Podemos optar por no tener en cuenta esta subdivisión geográfica y fijarnos sólo en la temática, como el mismo Buñuel explica en Columbia que fue su modo de realización: "Dividí el *script* en varias secciones (alimentación, escuela, entierro,...) y cada día iba completando esas secuencias" (11); así podemos estructurar un *II bloque: Las Hurdes Altas*, con 12 macrosecuencias. Cada una de ellas la vamos a contemplar según su carácter fílmico, sean tomas directas tipo reportaje o con escenificación, posando los personajes; constituyéndose como documental de diversos estilos o con elementos de ficción. El desglose sería el siguiente:

<i>I. Mapas</i>	Documental geográfico
Fiesta albercana	Reportaje
Valle abandonado	Documental turístico
<i>II. Vida callejera</i>	Escenificación etnográfica
Escuela	Escenificación etnográfica
Miseria y enfermedad	Ficción + Escenificación etnográfica
Alimentación	
- carne	Ficción
- miel	Reportaje + Ficción + Escenificación etnográfica
- hambre	Escenificación etnográfica
Trabajo	
- creación suelo	Escenificación etnográfica
- transporte hojas	Escenificación etnográfica
Paludismo	Documental científico
Degeneración física	Reportaje + Escenificación etnográfica
Entierro	Ficción + Escenificación etnográfica
Vida nocturna	Escenificación etnográfica

c) Cuadro de valores

Si ahora tenemos en cuenta las informaciones globales que el filme nos aporta, tanto por vía de la densa locución como los fotogramas, obtenemos valoraciones culturales positivas y negativas, que se ubicarán en columnas paralelas, siguiendo el orden cronológico de su aparición:

	(+)	(-)
I. APROXIMACIÓN GEOGRÁFICA		
A) Europa - España - Región	no es fenómeno único	
B) La Alberca (sede del poder)	diversión	medieval fiesta sanguinaria embriaguez

C) Las Batuecas (sede religiosa)	bella naturaleza salvaje	ruinas y abandono
II. LAS HURDES ALTAS		falta de higiene ausencia de canciones
	escuela reciente	enseñanza moral conformista vestidos harapientos negocio con los <i>pilus</i>
	algunos frutales	bocio, infecciones plagas
	tilidad cabras apicultura	colmenas ajenas peligroso transporte panales disentería hambre
	laboriosidad	emigración temporal regreso sin recursos exigente creación suelo y abonos picadura de víboras escasez de objetos paludismo degeneración física incesto dificultosos entierros
	mismas ideas religioso- morales lujoso templo cierto sentido artístico	promiscuidad constante recuerdo de la muerte

Es apreciable la superioridad de los aspectos negativos, que duplican a los positivos en cantidad y los superan en mucho en calidad, hasta conseguir que el filme se convierta en un muestrario de pesares, que nos va convenciendo de que *cualquier desastre es aquí posible*. Esta proliferación de males refleja una situación auténtica, como se confirma, incluso con datos más terribles, en las descripciones del Dr. Marañón, Legendre y el Dr. Albiñana (desterrado allí en 1932, por fascista). Está probado que en Las Hurdes Altas no se cocía pan, apenas se comía carne (salvo con la matanza de cerdos o cuando se despeñaba una cabra), dominaban las enfermedades y era habitual la promiscuidad y la muerte temprana.

En cuanto a los elementos especialmente simbólicos, destacan unos de índole profílmica -la corrida de los gallos, la comunión y las medallas-, otro externo potenciado por la construcción fílmica -la integración del pregón de la muerte con el sueño- y uno específicamente creado por el montaje: la transformación de la doncella.

El filme está impregnado por *la muerte*, de la que se llega a comentar que es "uno de los raros acontecimientos que ocurren en estas aldeas" y su aparición se produce de las siguientes maneras:

Visible y real : calaveras, gallos, cabra, burro, tumbas.

Visible y falsa : bebé (que vivió unos años más [\(12\)](#)).

Invisible y real : pregón.

Invisible y falsa : niña enferma (estaba viva en 1996 [\(13\)](#)).



Niña supuestamente grave.



Boca de niña supuestamente enferma.



Supuesto traslado de cadáver.



Supuesto niño muerto y supuesta madre.

Sin duda la reiteración de esta presencia, real o figurada, de la muerte, con la plasmación de agonías, es uno de los factores causantes del malestar que el filme produce en sus sucesivos espectadores. En la escena de la representación del entierro, quizás sea donde la música de Brahms consiga mayor efecto emocional, facilitando que el espectador se crea la ficticia muerte del bebé y el dolor de la ficticia madre. Estos terribles acontecimientos humanos a menudo han sido *falsificados* por los documentalistas, bastando con el ejemplo del impulsor del cine etnológico en España, Pío Caro Baroja, quien admite que todos los entierros que rodó fueron simulados [\(14\)](#).

Para Kyrou, en su tan sugerente análisis, "esta terrorífica obra maestra es un testimonio. Su proyección fastidia siempre la digestión de los vientres tripudios, los burgueses reciben en la cara esas imágenes

rojas y negras y el espectador medio sale enriquecido y armado de un saludable odio contra los grandes responsables. Sin pudor, sin ostentación tampoco, evitando toda declamación y toda prédica, Buñuel ha filmado el vientre hueco de la más espantosa miseria (...) Buñuel recrea la realidad para ofrecérsela toda entera y el *documental* se presta maravillosamente a la travesía del espejo [de Alicia]" (15). Para Micciché, la breve secuencia de la niña enferma de la garganta funciona como un epílogo "sintácticamente separado", que sintetiza lo hasta ahora visto, e "introduce por primera vez en el filme -y lo introduce atrocemente- el tema de la muerte", que de alguna forma invadirá con sus apariciones y alusiones casi todas las restantes secuencias, hasta "la luctuosa conclusión del filme" (16). Para Javier Herrera, se atraviesa un "valle de la muerte por donde pasamos casi por casualidad para ser testigos de la desgracia" (17); finalmente, para Ibarz, con su múltiple escenificación, se convierte en la "muerte aliviadora, la destrucción que puede permitir la reconstrucción" (18).

Pero también puede tener otra lectura, que efectuaremos en profundidad.

La muerte real

Superando la creencia de que el referente del cine documental es la realidad, aquello que "podríamos ver con nuestros propios ojos si asistiéramos al acontecimiento narrado" (19), debido a suponer que este género se mantiene al margen del dominio ilusorio de la ficción; y de acuerdo con los postulados teóricos ya citados, podemos llegar a considerarlo *veraz* aunque sea una reconstrucción o *puesta en escena*, siempre que nos muestre hechos y situaciones auténticas. Que su discurso sea demostrable.

En el caso de este filme, vamos a examinar la intencionalidad y veracidad de las apariciones de su motivo central: la muerte real.

a) *Los gallos*. Uno de los elementos del filme de mayor impacto, parcialmente censurado en diversos países, es el reportaje sobre la fiesta de gallos en La Alberca. El comentario sonoro se encarga de resaltar su simbolismo, proponiendo una erótica interpretación freudiana.

Por las investigaciones de Caro Baroja (20) sabemos que en España era tal la popularidad de las *corridas de gallos*, uno de los actos típicos del carnaval que se repetía en otros festejos, que baste con decir que hasta el rey Felipe IV los corría en su palacio de Madrid (21).

También se les colgaba de una cuerda, como a sus parientes los gansos, que se corrían en el siglo XVIII por gran parte de Guipúzcoa y Navarra, a veces por jinetes vestidos como bailarines, y conectados con el *vino de mozos* (22).

A la hora de interpretar su significado, se puede recordar lo que pensaban sobre el sacrificio carnavalesco del gallo antiguos autores, como Venegas (en 1565) para quien se corrían los gallos por ser "muy lascivos, para significar la luxuria que debe ser reprimida", y Covarrubias (en 1611), quien dice que puede "significar en esto la mortificación del espíritu carnal, por cuanto esta ave es luxuriosa, y con tanta furia que el hijo mata al padre sobre cual de los dos subirá a la gallina". Sin olvidar que en el folklore indogermánico "el gallo es una especie de símbolo de la vida, el expulsor de la muerte, de los espíritus malignos, diablos, brujas, etc.", tal como se manifiesta en divulgadas leyendas y creencias.

Tendríamos pues una popular diversión para matar de diversos modos al succulento animal, vinculada a un carnavalesco *rey de gallos*, a burlas y a la iniciación en la vida adulta de los quintos. A través de juegos escolares se conservó un antiguo rito de claro carácter sexual, que se percibe aún en elementos como manchar el vestido de la moza o que sean los recién casados los encargados del sacrificio público, como es el caso de La Alberca, donde en la década de los 80 aún se efectuaba la *corrida de gallos*. Hoy día, la fiesta albercana se llama *Día del trago* y los seis *escancianos* siguen repartiendo el vino, que la Casa de Alba en 1547 había obligado al Ayuntamiento a dar gratis, en una fiesta conectada con el profano *lunes de aguas* (23). Al haberse prohibido en España el sacrificio público de animales -salvo los toros-, las corridas de gallos han desaparecido oficialmente, aunque a veces se siguen corriendo gallos de modo semi-clandestino, como en otros pueblos castellanos.

b) *Las cabras*, que se procuró sufriesen una *caída accidental* como las que a menudo ocurrían. Iban a servir para el banquete con la que el equipo de rodaje agradeció la colaboración de los hurdanos al

representar sus vidas cotidianas, por lo que se las sacrificó de modo que fueran también actantes del filme (24). Pueden convertirse en metáfora de los mismos hurdanos, como ya Légendre las contempló: "estas pobres cabras representan así [al despeñarse] el destino trágico que abrumba a los habitantes de las Jurdes. Porque, como ellos, por gusto de independencia y aventura" (1927: 126).



La cabra víctima.

c) *El burro*, cuya desgracia es conmovedora, uno de los momentos más trágicos del filme. Para Kyrou: "El grupo de Buñuel habría podido ayudarlo, pero no lo hizo (incluso facilitó a las abejas salir de la colmena); socialmente es de lejos mucho más importante mostrar una imagen-denuncia que puede despertar el impulso de rebeldía en los espectadores, que salvar un asno" (25). Por su parte, para Micciché, vemos "el mulo, muerto por las mordeduras de las abejas y cuya carroña será despedazada por un perro, mientras que el comentario nos informa que un mes antes habían muerto así 11 mulos y 3 hombres". Comenta luego que se trata de sólo "una información sonora, que carece de la pregnancia de la visión de imágenes. Pero el efecto (calculado) es en mi opinión todavía mayor, ya que el espectador, llevado por lo *visible* a compadecer con generosa zoofilia al animal, se encuentra de repente abocado por el *sonoro* a ver esta atroz muerte animal como metáfora de otra muerte, humana esta vez" mediante un intenso "efecto sorpresa" (26).

De hecho, se le había filmado desde diversos emplazamientos de cámara; eran frecuentes las caídas de los panales; luego su accidente pudo ser natural, quizás causado por el propio rodaje. Es tradición oral que le embadurnaron con miel (27), y aunque Unik contó en *Vu* que le habían matado, creo que hasta ahora no se ha señalado que el acto de su muerte está visible en el filme. Después de su aparición acarreado las colmenas, hay un plano de tamaño entero que dura menos de 3 segundos donde se le muestra de pie, con una extraña acción como de dar una coz y una mancha luminosa como de rasguño en la película. Con la información aportada por el comentario, tendemos a creer que, al defenderse de los ataques, vuelca otros panales. Estudiando en una copia digital dicho movimiento que dura 20 *frames*, congelé el instante en el que una bala le perfora el vientre, brotando dos chorritos licuosos, momento en el que se encoge e inicia su desplome.



El burro vivo.



El burro recibe un impacto de bala.



El burro se desploma.

El muy astuto uso del montaje, suprimiendo la caída y colocando a continuación planos cortos de las patas y la cabeza que sacude para ahuyentar las abejas, engaña nuestra percepción, ya que le seguimos viendo vivo, y no buscamos explicación al extraño gesto inicial. Creo que después de filmar el ataque, le matan y es luego que le untan la cabeza con miel para mostrar a las abejas libando, como si la devorasen. Queda abierta la posibilidad de que la situación fuera enteramente provocada, con la consiguiente tortura del animal, lo cual sería rechazable por el espectador y el único exceso o brutal falsedad en todo el filme. En todo caso, y a posteriori, el indefenso burro víctima de las picaduras de las abejas se podría convertir en metasímbolo de los republicanos españoles sacrificados por el fascismo internacional, mientras las "neutrales" democracias europeas se escandalizaban por las arrancadas cabezas de los gallos en la ritual fiesta albercana, y los censuraban.

d) *Los restos óseos*, esos cráneos auténticos y anónimos de la iglesia de La Alberca -que se pueden entroncar con los esqueletos de los obispos mallorquines en *La edad de oro*- y las descuidadas tumbas del cementerio, que según las teorías de Peirce serían signo indicial del referente *muerte*.

e) Finalmente, tenemos *el sueño eterno*, esa última secuencia del filme, cuando se entrecruzan el *pregón de la muerte* con la familia durmiente. Esta asociación creada por el montaje alterno, es quizás la más brillante trasposición plástica de un trozo del texto de base. En el libro de Legendre que Buñuel poseía en su biblioteca, sólo se aprecian ligeras marcas en dos páginas (28). Una es la que trata sobre la trágica epidemia de gripe que asoló la comarca en 1917, año que quedó designado como "el de la enfermedad". La frase es: "En las Jurdes, donde, en muchas familias, todos duermen sobre el mismo lecho, se exponían a la ira del mal en filas cerradas. Las gentes morían los unos sobre los otros, literalmente". Creo que esta sobrecogedora escena es la elegida para culminar poéticamente una reconstrucción cultural de gran dramatismo, una ácida visión objetiva sobre la España de la eterna opresión. Se denuncia la muerte apresurada por la pobreza; la muerte como símbolo del destino de los marginados pasivos.



Sueño eterno.

En fin, que si bien se engaña con la presentación de diversos hechos, éstos corresponden a recreaciones fílmicas de probadas realidades culturales. Y este filme de denuncia social es un gran ejemplo del trabajo de agitación cultural conjunta de anarquistas y comunistas a inicios de la II República Española.

Notas

1. Que en una versión más amplia fue presentado al Congreso Internacional Luis Buñuel celebrado en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, para celebrar el centenario del nacimiento del director aragonés, y publicado con el título "Las Hurdes desde la antropología visual", en *ObsesioESbuñuel* (A. Castro, ed.), Madrid, Ocho y Medio, 2001: 264-309.
2. J. Francisco Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, 1975:146; Lino Micciché, "Senza canzoni né pane. *Las Hurdes* di Luis Buñuel", *Dimensioni e problemi della ricerca storica* 2, 1995: 236; Alain Bergala, "Le mystère Buñuel", *Cahiers du Cinema* 546, mai 2000: 56.
3. Entre las recientes investigaciones que aportan nuevos datos para entender mejor su génesis e influencia, destacan los libros-catálogo publicados en 1999 con motivo de las exposiciones sobre este filme en Badajoz (a cargo de Javier Herrera y A. Sánchez Vidal: *Las Hurdes*, MEIAC) y Valencia (Mercé Ibarz y otros: *Tierra sin Pan*, IVAM), cuyos documentos se utilizan en este texto, así como otro material inédito del Archivo Buñuel depositado en la Filmoteca Española (Madrid).
4. *El País*, 27 marzo 2000.
5. L. Torres Balbás, "La vivienda popular en España", *Folklore y Costumbres de España* III,1933: 187.
6. José-P. Blanco, *Estructura demográfica y social de una leyenda extremeña*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994: 56.
7. Lope Félix de Vega Carpio, *Las Batuecas del Duque de Alva*, Parte XXIII de sus comedias, María de Quiñones, Madrid, 1638. Datos históricos en M. Legendre, *Las Jurdes. Étude de géographie humaine*, Burdeos-París, 1927: XXIII.
8. Ejemplar del 25 marzo 1930, texto sin firma, y las fotos son de Benítez-Casaux.

9. "Chez le Sultan des Hurdes", *Vu*, París, febrero y marzo 1935. Las fotos son de Lotar, con algunas impresionantes, que no corresponden a tomas del filme. "¡A 10 horas de París suceden los hechos!", se comenta con sorpresa.
10. Siguiendo la metodología de J. Aumont y M. Marie (1988), tal como propongo en *Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación*, Universidad de Málaga, 1996.
11. *Tierra sin Pan*, *op. cit.*: 174. Del libro de Legendre no se tocan las vías de comunicación, los usureros, las fuerzas de redención ni el enigma de su población. Se añaden la fiesta albercana, la moza de las Batuecas, las iglesias, el pregón y la clase escolar (posiblemente con el maestro cenetista que desarrollaba la experiencia educativa libertaria).
12. Según me comentó Katia Acín en una entrevista que le hice en el 2001, al morir de verdad pocos años después el niño, su auténtica madre "se volvió loca pensando que el niño se le murió por haber sido rodado" como difunto.
13. Según constató Ibarz para su tesis, 1999: 120.
14. "En mi vida de documentalista he rodado varios entierros, en México, en La Alberca, en Albaracín y en el guipuzcoano Orexa, todos ellos sin difunto" a pesar de lo cual alguno llegó a ser "muy realista, aunque faltó el difunto". Pío Caro Baroja, *Recuerdos de un documentalista*, Pamplona, Pamiela, 2002: 225-7.
15. Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma* (1963), París, Ed. Ramsay, 1985: 221.
16. Lino Micciché, "Senza canzoni né pane. *Las Hurdes* di Luis Buñuel", *Dimensioni e problemi della ricerca storica* 2, 1995: 234.
17. J. Herrera, *Las Hurdes*, Badajoz, MEIAC, 1999: 29.
18. *Tierra sin pan*, Valencia, IVAM, 1999: 19.
19. Como expone E. Rodríguez Merchán en "Realidades y ficciones. Notas para una reflexión teórica sobre el documental y la ficción", *Revista de Ciencias de la Información*, nº 10, Madrid, 1995: 166.
20. Especialmente el cap. IV de *El Carnaval*, Madrid, Taurus, 1979. También lo estudia en *El estío festivo*, Madrid, Taurus, 1984.
21. Consta el hecho en 1643, citado por J. Caro Baroja 1979: 80.
22. J. Caro Baroja 1984: 233.
23. Esta fiesta tiene lugar el lunes de la octava de Pascua de Resurrección, o *lunes de albillo*, en recuerdo del pendón tomado por las mujeres de la villa a los portugueses aliados de la Beltraneja, cuando su guerra civil contra Isabel la Católica, según Carlos Blanco, *Las fiestas de aquí*, Ámbito, Valladolid, 1993: 55-57. A finales del siglo XX, seguía igual: María A. Sánchez, *Fiestas populares*, Madrid, Maeva, 1998: 179.
24. Se gastó mucha película para tratar de filmar una caída "accidental", pero la cabra resistía las provocaciones del equipo, hasta que el mismo Buñuel decidió disparar con su pistola, siendo visible en un lateral de la imagen la humareda del disparo.
25. Ado Kyrou, *op. cit.*: 222.
26. Lino Micciché, *op. cit.*: 234 y nota 60.
27. Respecto al mulo, me declaró Katia Acín en la entrevista del año 2001, que "mi padre contaba que le habían echado las abejas".
28. Ésta es la 324, con unas rayitas a lápiz, y la otra es la 223, con un punto a tinta, señalando aquí: "Cuando se pasa de la Alberca, tan rica de sabrosa historia, a las Batuecas y a las Mestas,

verdaderamente se tiene la impresión de pasar de un mundo a otro", y este sería el itinerario elegido por Buñuel.