

Las Hurdes de Cáceres y *Las Hurdes* de Luis Buñuel: La analogía como denuncia social y conmoción artística

Manuel Martínez Forega

Un buen ejemplo de cómo influye el cine en la sociedad y hasta qué punto se impregna de la ideología o de la estética de sus imágenes lo he encontrado en *Las Hurdes*, de Luis Buñuel. Este film no sólo contiene una carga ideológica notable, sino que fue pensado, producido y realizado para que sus imágenes sirvieran de contraste con la España republicana que, en la década de los 30 (y hasta el golpe de Estado fascista de 1936), había emprendido en Europa una campaña de propaganda para mostrar sus avances sociales, económicos, políticos e industriales. Esa España, sin embargo, con un gobierno de derechas en 1933 (año del rodaje de *Las Hurdes*, aunque no se distribuiría hasta 1934), contaba en su territorio con una región, situada entre las provincias de Salamanca y Cáceres (al este del país y zona fronteriza con Portugal), en la que las condiciones de vida de sus habitantes, las comunicaciones y el desarrollo social y educativo eran nulos. Las Hurdes era un trozo del territorio español cuyos modos de vida permanecían estancados desde principios del siglo XIX o incluso antes y que podía prestarse a diversos estudios, desde la antropología a la psicología, la sociología, la psiquiatría o la medicina. Si la intención del film era la denuncia, eso lo entendió muy bien el gobierno republicano prohibiendo su exhibición en España. Tenemos, pues, un primer influjo del cine que, a la manera que estableció Azorín, se funda en la omisión: la influencia de lo que se ignora. Efectivamente, la documentación en imágenes y la información que contenía *Las Hurdes* representaba un peligro para el perfil de la República española de 1932-34. Ya en el primer pase de la censura tuvo que omitirse el subtítulo «Tierra sin pan», porque no cuadraba con el desarrollo económico que publicitaba el gobierno republicano, y muy poco más tarde se prohibiría por completo su exhibición.

Pero la prohibición no produjo sino su salida al exterior, haciendo inútiles los esfuerzos de los republicanos de derechas, pues se exhibió en Europa, precisamente en el ámbito donde se quería proyectar la imagen de España. Esa censura condicionó incluso algunos aspectos técnicos del film: los créditos se redactarían todos en francés, aunque la voz en *off* del narrador se mantuvo en español. Y no sólo esto. La película fue financiada por Ramón Acín, conocido anarquista aragonés, como Luis Buñuel, y fue producida, supuestamente, con ocasión de un golpe de suerte. El propio Ramón Acín extendió la noticia de que le había tocado la lotería y pudo así pagar los gastos de rodaje. Pero esta versión no era más que un velo que ocultaba la verdad, y la verdad era que Ramón Acín, junto a un grupo de anarquistas, había atracado un banco, con cuyo botín se financió *Las Hurdes*. Ramón Acín pensó que sería mejor ocultarse luego, incluso en los créditos de la película, en los que aparece, como productor, bajo el nombre de «Julio».

Podemos entonces establecer que es la propia censura la que, por una parte, influye en la decisión política de un gobierno, precisamente ante el temor de que su proyección pusiera de manifiesto ante la sociedad que el Estado español no se había ocupado de asunto tan grave como el que *Las Hurdes* documenta y que seguramente consideraba como una metáfora de significado crítico tan concluyente que ponía en entredicho el supuesto avance de la sociedad republicana. Pero la privación de esas imágenes constituye, por otra parte, un modo de influencia en el sentido de que un determinado tipo de información sustraída a la sociedad condiciona, a su vez, su formación y, en consecuencia, el adiestramiento de su talante crítico. Hoy, este aspecto es bien conocido de la estrategia política y económica y se aplica con sistemático rigor. Sin ninguna duda, lo era también en la España de 1932-34. La formación del espíritu crítico y la actitud de la sociedad se forman tanto por lo que conoce como por lo que ignora. Si el cine, y más el cine de contenido ideológico (piénsese, por ejemplo, en el cine ruso post-revolucionario o en películas como *Espoir*, de André Malraux, 1939, o *The Spanish Earth*, con guión de Ernest Hemingway, 1937), pudo en algún momento influenciar el ánimo de la sociedad española de 1933, ésta se vio privada de unos datos fundamentales para juzgar la política del gobierno de ese momento, con lo cual se le sustrajo un fragmento trascendental de la realidad española de la época. La sociedad española no pudo, por ello mismo, formarse una idea ajustada de su realidad socioeconómica; no pudo llegar a comprenderla en su totalidad: *Las Hurdes* era una región ignorada, olvidada; la primera carretera de acceso a la región

se construyó en 1922; la inmensa mayoría de la sociedad española de entonces desconocía la existencia de un lugar así. El documento de Buñuel suponía entonces, por así decir, el descubrimiento público de su existencia.

Pero Luis Buñuel gozaba ya en Europa de un incipiente prestigio tras su adhesión al movimiento surrealista a través de películas como *Un perro andaluz* («Un chien andalou», 1929) y *La Edad de Oro* («l'Âge d'or», 1930), por lo cual *Las Hurdes* fue suficientemente conocida fuera de España, circunstancia determinante para que la sociedad europea sí comprendiera algunos aspectos de una realidad española que se ocultaba, con mayor énfasis si cabe, a los españoles. Si la España de la década de los 30 había podido terminar con una dictadura militar (la del general Primo de Rivera: 1923-1931) y con la monarquía del antiguo régimen; si la sociedad política española había conseguido un cambio de estatuto político con la proclamación de la II República (1931), su entusiasmo necesitaba un reconocimiento internacional, precisamente cuando en algunos países europeos triunfaban los movimientos ultranacionalistas; triunfaba el integrismo político (Mussolini en Italia, 1933, y Hitler en Alemania, 1934). España, en cambio, había dado un giro hacia el lado contrario, había, de alguna manera, quebrado la línea tradicionalista de sus modelos políticos anteriores. España quería proyectar en Europa una imagen de modernidad y desarrollo porque, asentada en un período de relativa paz (finalizada la guerra con Marruecos en 1921 y su no intervención en la I Guerra Mundial), había consolidado una industria textil y siderúrgica muy importante que nutrió y nutría a los países contendientes en la primera gran guerra europea; había creado una infraestructura de comunicaciones ferroviarias que unía casi todo el país y había conseguido por fin un régimen político democrático.

A esta situación contribuyeron no poco los partidos políticos de izquierda y, por supuesto, el anarquismo español, que aglutinaba una gran parte de las aspiraciones sociales españolas. 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 agraria 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. Una

de las reacciones contrarias a la línea política emprendida por los republicanos de derechas fue, precisamente, la denuncia contenida en *Las Hurdes*, denuncia que fue conocida en todos los medios progresistas e intelectuales europeos.

Pero en España actuó de forma diferida; es decir, fue conocida por generaciones posteriores que echaban sobre ella una mirada crítica tanto sociopolítica como artística (no hay que olvidar que *Las Hurdes* está concebida también como una obra de arte con elementos surrealistas). La denuncia contenida en *Las Hurdes* ponía de manifiesto que, frente a una España «desarrollada» existía una España «profunda», ignorada por la mayoría, cuya situación, en todos los aspectos, pertenecía a la España decimonónica de siempre; ponía de manifiesto que los privilegios eclesiásticos seguían igual (templos espectaculares junto a chozas miserables; despensas de las parroquias bien nutridas junto a la desnutrición de los pobladores); ponía de manifiesto, en fin, una realidad distinta, muy distinta, que la República ocultaba a sus ciudadanos. Este hecho condiciona, naturalmente, la visión analítica posterior. La película no sólo la prohibió primero el régimen republicano, sino también el régimen dictatorial del general Franco después. Por lo tanto, es la ocultación, su censura, lo que siempre fue unido a *Las Hurdes* y lo que la caracteriza desde el punto de vista español. La España crítica tuvo, pues, que analizar esa denuncia con distancia, con perspectiva histórica. A la España crítica de 1933-36 se le privó de una información sustancial que pasó a descontextualizarse, aunque circuló, eso sí, con el sigilo que imponía la clandestinidad. *Las Hurdes* se exilió forzosamente junto a los exiliados españoles. Sin embargo, la crítica política actual sigue concediéndole importancia trascendental por sus elementos documentales implícitos y explícitos; la crítica cinematográfica sigue concediéndole importancia trascendental por sus elementos implícitos de inspiración surrealista (Buñuel supo no sólo realizar un documento de denuncia social en imágenes que servía perfectamente a los intereses del anarquismo español de 1932-36, sino que supo realizarlo sin restarle un ápice de sentido artístico).

La comprensión de *Las Hurdes*, su asimilación e influjo en y por las generaciones coetáneas no fue tal en tanto se les ocultó; es ésta la característica que la define: su omisión, aunque este hecho poco importó luego a las organizaciones políticas que, en la clandestinidad dentro de España o en el exilio fuera de ella, asimilaron el contenido de *Las Hurdes* como emblema de lo que España jamás debería ser ni representar. Tuvo, pues, un efecto de *boomerang*: arrojada al silencio por la censura republicana, regresó al silencio de

la clandestinidad y de la resistencia política interior y exterior bajo la dictadura militar. Aunque por motivos distintos (pero, en el fondo, análogos), *Las Hurdes* tuvo la particularidad de producir la misma reacción de rechazo en regímenes políticos de signo completamente opuesto.

Visto lo cual, pueden establecerse tres modos de asimilación y de influjo:

- 1) La no-asimilación y el no-influjo coetáneos
- 2) La pervivencia de su sentido crítico en los ámbitos político, intelectual y artístico (asimilación e influjo contextuales)
- 3) La traslación del mensaje a las generaciones salidas de la dictadura (extrapolación)

En el primer caso, conviene recordar lo que en su obra crítica José Martínez Ruiz «Azorín» [1] señalaba como influencia por omisión, que consiste en cuidar que en la obra propia no aparezcan aquellos signos que identificarían a otros autores que no son del gusto propio. La omisión de esos signos no deja de ser, como dice con acierto Azorín, un influjo que el lector no ve, pero que existe de hecho en la psicología del autor y en su disposición creativa. Aplicado este concepto a lo que *Las Hurdes* representó como influjo negativo a los intereses republicanos de 1932-36, nos encontramos con que la censura propició un vacío parcial de información que hubiera podido configurar la opinión social y política de esa época, y este hecho constituye una evidente influencia por omisión.

El segundo supuesto plantea una influencia del film en las clases coetáneas, sobre todo en círculos intelectuales, pero también en los ámbitos político y social europeos, más permeables por pura tradición democrática. Además, la aparición de las vanguardias artísticas interbélicas, que en sus postulados y manifiestos no ocultaban su adscripción a los movimientos progresistas de izquierdas, estaban, en 1932, más o menos consolidadas en Europa (en España, apenas Dalí, Lorca, Moreno Villa y el propio Buñuel las habían penetrado plenamente) y su influencia se dejó notar en la sociedad europea. Las vanguardias crearon, efectivamente, estados de opinión (Tzara —1918—, Breton —1924—, Marinetti —1925—, Huidobro —1926—...), y en ese contexto *Las Hurdes* constituyó una proclama que no inspiró solamente la consigna «*Aidez l'Espagne*» de Joan Miró, sino que contagió a la intelectualidad europea —Buñuel entre ella— y contribuyó a crear una actitud que más tarde se manifestaría con mayor contundencia durante los acontecimientos del golpe de Estado y la guerra civil (1936-1939). La absorción del mensaje

[1] Artículos olvidados de J. Martínez Ruiz (1894-1904), edic., estudio y notas de J. M. Valverde, Madrid, Edaf, 1972, páginas 76-77.

de la película fue patente en Europa y constituyó un influjo contextual que la sociedad de la época supo —y no supo— interpretar. Mientras ciertas clases políticas en Europa asignaban a España, con razón, un papel de comparsa dentro del contexto europeo, las clases progresistas y los intelectuales se interesaban por el cambio político de España y alentaban su defensa, viendo, quizá, el peligro que, de lo contrario, se avecinaba. La dejadez de los gobiernos europeos democráticos, con el apoyo del gobierno estadounidense, ciegos por defender sus fronteras de la «amenaza» bolchevique, se preocuparon más en mantener y apoyar el ascenso de los totalitarismos de ultraderecha como fuerza de choque contra el bolchevismo (todos sabemos lo que sucedería más tarde): Estados Unidos financió con créditos inimaginables el desarrollo de una Alemania que se armó —y de qué manera— En efecto, Alemania destinó una gran parte de esos créditos a la industria armamentística y propició el ascenso del partido nazi al poder (como más tarde haría financiando al ejército fascista de Franco en España y el mantenimiento del régimen tras la guerra civil). España se vio abocada, pues, dentro de ese contexto, a sufrir también las consecuencias de los integrismos políticos.

Los intelectuales europeos y españoles advirtieron de los peligros de ese integrismo también en España y de la necesidad de incrementar el apoyo político al régimen republicano. Cuando, en febrero de 1936, gana las elecciones en España el «Frente Popular» (integrado por socialistas, comunistas y anarquistas), los acontecimientos se precipitan. Un gobierno, ahora de izquierda, plantea la necesidad de ver a España y a sus problemas con más realismo y objetividad (poco podría hacer al respecto); se imponía de inmediato resolver la situación del campo español (algo que los anarquistas venían reclamando como una reivindicación histórica y que consideraban una prioridad nacional), y para ilustrar semejante situación llevada al límite, la C.N.T. (el sindicato anarquista) programó en la sala «Apolo» de Madrid la proyección de *Las Hurdes*, a la que esta vez sí se añadió el subtítulo que el gobierno republicano censuró en 1933: *Tierra sin pan*. El 23 de marzo de 1936, a las 11 horas fue el día señalado para la proyección; sin embargo, otro acontecimiento (esta vez fortuito) frustró de nuevo la exhibición: un altercado entre monárquicos y republicanos desencadenó una batalla campal entre el público que esperaba la apertura de la sala «Apolo» y la función se suspendió.

Se privó a ese y otros públicos españoles de un ensayo cinematográfico de geografía humana en el que el ataque a la República española y a la institución eclesiástica es frontal. A través no sola-

mente de las imágenes reales, sino también por medio de la narración que acompaña al documento gráfico, se van poniendo de manifiesto los contrastes críticos: 1) la riqueza del paisaje convive paradójicamente con el hambre de sus pobladores; 2) las costumbres festivas tradicionales, de origen pagano, conviven y, a veces, se asimilan con la iconografía cristiana; 3) la economía y la educación son patrimonio de la iglesia; ésta detenta los productos de la tierra a la vez que la base de su modelo educativo se resume en la frase siguiente: «respetad los bienes ajenos»; 4) frente a la atracción por lo exótico y lejano (gusto que aún perduraba desde su instauración por el Modernismo y su actualización durante la *Belle Époque* y recurrencia en el cine), *Las Hurdes* enseña que no es necesario ir muy lejos para encontrar lo exótico en España mismo (muestra de seres humanos con cretinismo, la iconografía de orden religioso llevada a la hipérbole y al paroxismo como ornamento personal; nada distinto, por lo tanto, de lo que podría observarse en una tribu africana o amazónica); y 5) *Las Hurdes* está concebida también como una obra artística dentro de la corriente que todavía Buñuel (lo haría durante casi toda su vida artística) ejercitaba con notable maestría: el surrealismo. La propia realidad de las imágenes sorprende por su singularidad en el contexto de una Europa civilizada, de tal modo que la simple observación le confiere un sentido de realidad virtual, no existente o creada a partir de un diseño técnico-artístico o de un guión dictado por los sueños: una realidad soñada. La ausencia de actores equilibraría la consideración de este primer análisis, pero la voz del narrador va pautando las imágenes con referencias textuales que enmarcan las secuencias en definiciones que no ofrecen dudas sobre su adscripción surrealista: el asno atacado por un enjambre de abejas (en las colaboraciones entre Buñuel y Dalí, el asno era imagen recurrente como alegoría de la *educación* y del *trabajo* por su asimilación a bestia para llevar carga y por su asimilación nominal al escolar incapaz de aprender ni de ser enseñado); las imágenes que narran la fiesta pagana de los varones de La Alberca (debía cada uno de ellos, el día de su boda y montado a caballo, decapitar con la mano a un gallo pendiente de una cuerda dispuesta en forma de palangre) traen a la memoria los símbolos sexuales freudianos, referencia inexcusable, por otro lado, para el movimiento surrealista; la muerte, traslado y posterior entierro de un niño, verdadero *cadavre exquis* onírico frente al textual y que en el propio desarrollo de los hechos (traslado y enterramiento) todo se supedita al azar y a la improvisación.

Las Hurdes constituye, por consiguiente, un documento de primer orden que constata la existencia de una realidad dramática desde el punto de vista antropológico, geográfico, social y económico, y esa realidad no era necesario ir a buscarla en el mundo subdesarrollado de entonces, sino que se encontraba en Europa, en la civilizada y desarrollada Europa, mientras que, por otra parte, constituye una referencia artística de la cinematografía española y europea que sirvió de modelo, entre otros, para la realización de *The Spanish Earth* (1937) que, con guión de Ernest Hemingway, incorpora imágenes reales, o para la realización de *Espoir. Sierra de Teruel* de André Malraux (1939).

Manuel Martínez Forega nace en Molina de Aragón (Guadalajara) en 1952 y desde niño reside en Zaragoza. En la Universidad zaragozana cursó estudios de Derecho, de Filología Española y de Filología Románica. Es poeta, ensayista y traductor, de cuyos géneros ha publicado una treintena de libros. Ha sido becario de la Fundación CAI-CONAI (1985), del Ministerio de Asuntos Exteriores español (1983-1985), del Ministerio de Cultura checoslovaco (1983-1987) e investigador invitado de la Academia de Ciencias Checa (1989 y 1990). Ha sido galardonado con el premio «Roland Barthes» del Parlamento Europeo (2002).