

**Política i mirada documental a
Tierra sin pan (Buñuel, 1933)***



Mercè Ibarz i Ibarz

* Una primera versió d'aquest text, «Buñuel documental: La sinfonía hurdana», va ser presentada com a ponència a la Buñuel 2000. Centenary Conference, celebrada a Londres els dies 14, 15 i 16 de setembre de 2000, organitzada pel Queen Mary and Westfield College (Universitat de Londres) i la Universitat de Surrey Roehampton. Agraïxo als organitzadors Peter Evans, Isabel Santaolalla i Michael Witt la seva amable invitació i el permís per a publicar aquí el text.

1. Buñuel no és un documentalista però no va menystenir mai la clau documental. En part la va assajar des del principi, en els dos films amb Dalí, tots dos d'intenció antropològica. Per a la primera generació surrealista el documental era una «mirada pura», diria després Georges Sadoul. Un guia de confiança, una prova de les capacitats poètiques i subversives d'allò real. De fet, a *La Edad de Oro*, el pròleg dels escorpins (una apropiació de material d'arxiu) contribueix en gran manera a guiar l'enrevessada narració assagística. La clau documental, Buñuel la va experimentar decididament al seu tercer film, *Tierra sin pan*, el 1933, i en va extreure lliçons d'escriptura i de mirada que podem retrobar en gairebé tota la seva obra posterior.

Va ser una experimentació de llarg abast. Provava de donar resposta a diverses crisis del moment, tant del mateix Buñuel com del cine esdevingut sonor: crisi política, estètica, narrativa, històrica i de producció cinematogràfica. Amb els anys, el film hurdà s'ha convertit en punt de referència per al conjunt de l'obra de Buñuel i ha tingut, i continua tenint, una extraordinària ressonància crítica i analítica. Ben recentment, Jean-Luc Godard n'ha inclòs imatges –una panoràmica curta de l'aula escolar, amb dues nenes en primer pla– a les seves enciclopèdiques i parabòliques *Histoire(s) du cinéma* (1998, llibre i vídeos) i a l'insidiós curtmetratge *Origine du siècle XXI* (2000), i d'ell és una reflexió cabdal sobre el film: «és una commovedora experiència interior de la història».¹ La reflexió godardiana, a cavall entre dos se-

1. *Archipiélago*, núm. 22 (1995), p. 69.

gles, permet comprendre el lloc que el film ocupa avui en la història del cine (o històries, com vol Godard), del cine entès com a mitjà de co-neixement, i és així mateix substancial per a analitzar a través del film la relació entre política i mirada documental.

La majoria dels seus múltiples analistes s'han sentit i se senten incòmodes davant la seva mirada documental, en gran manera per les dificultats d'ordre divers que des del 1945 provoca la relació, justament, entre política i mirada documental. O entre cine i història. El temps de *Tierra sin pan* és el de la revolució en el segle del cine. Un temps que ha anat canviant, però del qual el film continua donant fe, implacable, tant si parlem de la història com del present. En la història, la política i la cultural, abasta tres radis d'acció: la hurdana (abans i després del film), l'espanyola (la republicana i l'antifranquista) i també l'europea (la d'esquerres i la hitleriana). En el present, és encara un film que travessa la història del cine i de la mirada com una fruita estranya.

Les preguntes que *Tierra sin pan* continua plantejant avui no són qüestions estrictament filològiques sinó, sovint, fletxes directes al nervi central de la mirada documental. Una mirada que avui ja no pot ser la del film hurdà, el qual, precisament, posa el dit a la nafra de les complexes relacions entre allò filmic i allò humà: Com filmar l'altre? De què parlem quan parlem de surrealisme documental? Què queda del surrealisme? Certament, la desaparitat de l'estil surrealista continua essent un problema per a molts investigadors contemporanis a l'hora d'incloure *Tierra sin pan* en el marc d'aquesta disciplina del pensament i de l'acció artística, sobretot de la cinematogràfica. És així malgrat que aquesta heterogeneïtat formal ha estat repetidament subratllada per artistes i crítics i, en els últims anys, ha estat posada en relleu en termes de postmodernitat per Rosalind Kraus en el seu estudi ja clàssic de la fotografia surrealista i les seves revistes, publicacions seriades i llibres ([1985] 1996). El surrealisme resulta així indestriable de l'aparició dels nous *media* del segle XX. En el cas de *Tierra sin pan* és significativa la relació del guió i la fotografia amb la premsa il·lustrada generalista que donava compte de la vida a Las Hurdes (notablement amb la revista *Estampa* l'estiu del 1929) i dels viatges d'Alfons XIII a la regió els anys 1922 i 1930, i amb la foto de la premsa d'alta cultura, en particular amb la revista *Documents* de Georges Bataille i Michel Leiris (una publicació sovint qualificada de surrealista quan, en realitat, fou el resultat, efímer, d'un arc intel·lectual ample on també cabien corresponents com Bosch i Gimpera, i Folch i Torres).²

2. Amb «Los fundamentos fotográficos del surrealismo», dins de *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1996, edició original anglesa de 1985), Rosalind KRAUSS va influir decisivament en la consideració de la premsa il·lustrada per l'estudi

Aquesta diversitat formal no va ser cap problema per a un estudiós del surrealisme com Ado Kyrou (1962), a qui devem una de les lectures més fèrtils del film de Buñuel (la seva estructura dramàtica en *sí, però no*). Ni per a Francisco J. Aranda (1970) en el seu penetrant assaig de l'obra buñueliana, el seu fort sentit d'aquest film en concret (un documental *sense tesi*) i el seu esbós de la mirada documental en Buñuel. Però el temps ha fixat les seves mirades en estampes expressionistes. Després d'ells, d'altres analistes de *Tierra sin pan*, sobretot des dels Estats Units, a partir dels anys vuitanta i en especial dels noranta, han plantejat el surrealisme del film en relació amb la mirada etnogràfica i el seu desenvolupament en cine. A Europa, apareix sovint a les antípodes del *Perro andaluz* i de *La Edad de Oro*, és un film *distint* precisament pel fet de ser polític; fins i tot quan se n'accepta el surrealisme, se'l deslliga dels seus predecessors.³

El meu propòsit és abraçar aquí dos aspectes d'aquesta xarxa de qüestions. D'una banda, el film com a part indestruïble de la trilogia inicial de Buñuel, un assaig documental que tempera i enforteix la mirada antropològic-surrealista que la seva col·laboració amb Dalí inicia per al cine. I, com a centre neuràlgic d'aquesta aposta de Buñuel sense Dalí, els diàlegs mordents que *Tierra...* estableix en dues direccions: per una banda, diàleg corrosiu amb els mitjans de comunicació

d'aquest corrent artístic, ja advertida per Walter BENJAMIN (1980, edició original alemanya de 1929) i iniciada en els anys vuitanta per algunes exposicions que van revisar el dadà i el surrealisme a partir de la mostra de les seves publicacions. Per a les relacions del film amb la foto de premsa i amb la foto surrealista vegeu M. IBARZ (1999) i [ed.] (1999a), així com J. MENDELSON, «Contested territory: The politics of geography in Luis Buñuel's *Las Hurdes: Tierra sin pan*», *Locus Amoenus*, Bellaterra, núm 2.

3. La crítica francesa, després de H. AGEL (1959), F. BUACHE (1960), A. KYROU (1962), P. BUREAU (1963) i M. OMS (1964, 1985), s'ha desmarcat d'aquesta discussió però ha estat i és molt fèrtil respecte del film: J.-L. COMOLLI (1999), C. TESSON (1995), E. BULLOT (1997), s'han centrat més en el seu caràcter assagístic, sobretot per la repercussió del seu muntatge sonor en obres de cineastes com Godard. A Espanya, a més d'Aranda, R. GUBERN (1977, 1999) ha defensat el caràcter surrealista del film, i n'ha centrat recentment l'anàlisi en el caràcter etnogràfic i predecessor del cine social, igual que farà la crítica anglosaxona, i A. SANCHEZ VIDAL (1999), que recentment també ha analitzat el film, al·ludeix així mateix al surrealisme. A Itàlia, el film ha estat també molt comentat, sovint de forma brillant: G. TINAZZI (1973), L. MICCICHÈ (1995), però no és vist com a surrealista sinó com a cinema social, igual que a Alemanya, on se n'han escrit penetrants anàlisis: K. EDER (1978), P.-W. JANSEN (1978). La crítica britànica va tenir en el documentalista Basil WRIGHT, desconcertat davant el muntatge sonor, un dels primers comentaristes del film (1937) i ha vist emergir la sensible visió de R. DURGNAT (1973). Als Estats Units, el film compta amb anàlisis notables, com les de W. GUYNN (1990) i W. ROTHMAN (1997), així com una important col·lecció d'assaigs a diverses revistes: SOBCHACK (1980), E. RUBINSTEIN (1983), T. CONLEY (1986), THOMAS (1994), R. FOTIADÉ (1998) i J. F. LASTRA (1999). Des d'una perspectiva temporal, el film ha anat representant metàfores successives a partir dels anys cinquanta, quan va ser rescatat per la crítica francesa. Veg. Mercè IBARZ, cap. v, p. 147-177.

de massa del seu temps i, en particular amb la incipient tradició documental i la seva fragmentació als anys trenta; per l'altra, diàleg així mateix provocador amb les reformes pedagògiques de la II República.

Aquesta simfonia –que és com proposo que es vegi el film, per a no oblidar mai el seu entramat visual/sonor– és, si se'm permet un joc de paraules que potser no hauria disgustat Buñuel, una simfonia hurdana que s'oposa a les simfonies urbanes dels anys vint. Pot ser vista a la contra de *Berlín, simfonia d'una gran ciutat* o de *L'home de la càmera*. Potser només s'assembla a l'*A propòsit de Niça* de Jean Vigo i, tot i així, se'n separa en tant que simfonia rural, no urbana. Però no s'oposa només a les simfonies urbanes. Com Georges Bataille escriuria a Tossa de Mar aquells mateixos anys, tocat també l'escriptor francès de l'experiència revolucionària espanyola, dels seus riscos, troballes i insolències, el narrador del film hurdà sembla dir en primera persona del plural el mateix que el narrador de *Le bleu du ciel* ([1936] 1979, p. 151) diu en singular: «[...] je devrais tout renverser, de toute nécessité tout renverser».

La concepció sonora del film –música, to de la veu narradora, relat, muntatge– és clau en la seva estratègia, i així ho ha assenyalat sempre la recepció crítica des dels seus diversos punts de vista i mètodes. Per això, un últim aspecte d'aquest text estarà dedicat a la necessitat de promoure una bona restauració d'aquest film simfònic, la posada en escena sonora del qual ha estat progressivament desnaturalitzada des que les censures francesa i anglesa van tallar plans a les estrenes del 1936 i 1937 i el negatiu es va perdre en la guerra del 1945.

2. *Tierra sin pan* no es va sonoritzar i estrenar comercialment fins a finals del 1936, ja durant la Guerra Civil, però a París, la segona quinzena de desembre, en versió francesa que Buñuel havia fet als estudis de Pierre Braunberger. Luis Araquistáin, ambaixador de la República a la capital francesa, va pagar la sonorització al distribuïdor francès, que havia proporcionat una càmera i uns metres de pel·lícula el 1933, quan el film va ser rodat amb el pressupost (20.000 pessetes de l'època) de Ramón Acín, artista, surrealista, pedagog i ideòleg anarquista aragonès. Un pressupost sorgit d'un atzar, la loteria de Nadal del 1932. Tot i que va ser rodat i muntat aquest any de 1933, any cabdal tant en la revolució anarquista com en el Govern de la República i en la mateixa Europa, Buñuel va decidir canviar, tant al cartró inicial com en el relat, la data del film per la de l'any 1932. El canvi de data es pot veure en un dels mecanoscrits del comentari, a mà.⁴

4. Arxiu Buñuel, Madrid, que hauria de quedar dipositat a la Residencia de Estudiantes.

El film no s'havia pogut estrenar a Espanya, com és sabut, a causa de la posició contrària del doctor Gregorio Marañón, autoritat en matèria de Las Hurdes, que no en va donar l'aprovació. Menys encara la va donar el Govern de dretes, de neta arrel antirepublicana, que a partir del novembre d'aquell mateix any de 1933 començava la singladura del bienni negre, fins a la primavera del 1936, quan les eleccions donarien la victòria al Front Popular. És necessari constatar la censura prefeixista del film ja que, com que la majoria de la filmografia de Buñuel segueix donant com a vàlida la data de 1932, molt sovint es parla de la censura republicana i prou. Però no seria cap hipòtesi forassenyada pensar que el film hauria tingut els seus problemes el 1932. Estem davant d'una implacable requisitòria social, també contra la república liberal-socialista. S'hi pot veure, especialment en la dura crítica a les reformes socials d'aquests governs, que es van materialitzar de forma esplèndida en la nova xarxa d'escoles, contra la que *Tierra sin pan* escomet en el cas de Las Hurdes pels seus mètodes pedagògics indiscriminats, allunyats de les necessitats del lloc (com semblen dir, encara avui, les dues nenes de mirada ferotge enfrontada a la càmera en el fragment del film rescatat per Godard). «Respetad los bienes ajenos», escriu un nen a la pissarra mentre els seus companys ho copien amb cara atònita: tot era aliè per als hurdans.

Aquesta radicalitat pedagògica és resultat en gran mesura de l'empenya de Ramón Acín, aleshores implicat en l'extensió a Las Hurdes dels mètodes de Célestin Freinet, que impulsava juntament amb dos mestres de Barcelona, Herminio Almendros i Maria Cuyàs, pares de Nèstor Almendros.

El film no va tenir ocasió d'actuar el 1933 en el context per al qual va ser armat, l'Espanya i l'Europa que es debatien entre la revolució, la reforma i el feixisme. L'experiència d'espectadors contemporanis evidencia que el film està pensat al mil·límetre per a provocar el debat, la confrontació amb els propis fantasmes socials i amb els dels altres espectadors. En aquest sentit està concebut igual que els dos films anteriors de Buñuel, i es pot dir que amb més abast: *Tierra sin pan* continua provocant i alterant, si més no a Espanya; més a les mateixes Hurdes que en d'altres llocs, però provoca arreu. Els espectadors reaccionen avui de dues maneres: o amb debats ardents o amb un desconcert radical i reconcentrat. El cert és que el *Perro andaluz* y *La Edad de Oro* segueixen sense deixar indiferent, tot i haver esdevingut icones del segle XX, sobretot l'ull tallat. Però *Tierra sin pan*, no; la seva persistència segueix essent cruel.

3. Amb el seu canvi d'any i la datació de 1932, Buñuel va dirigir les seves gèlides crítiques contra «la Niña bonita» de 1931, aquella república que al cap de dos anys, quan el film es roda, ja no semblava voler

ningú.⁵ La Guerra Civil i el franquisme imposen al film la seva clau espanyola. Però tampoc no seria desenraonat imaginar que posar al film la data de 1932 va donar a Buñuel ocasió de plasmar la seva nova aposta cinematogràfica en clau dels avatars del grup surrealista de París, que ja havia consumat una primera escissió el 1929 (la de Bataille, Leiris i els altres) i que el 1932 conclou la seva etapa diguem-ne més gloriosa. Aquest és l'any del desacord de Buñuel amb Breton, tot i que amb Dalí ja havia trencat a partir de l'escàndol de *La Edad de Oro*.⁶ Pel decantament pel grup de Louis Aragon i la seva adhesió al partit comunista espanyol el 1932 –que, pel que sabem fins ara, va ser efímera en tant que militància– hi ha una tendència a veure aquest moment de Buñuel com el d'un acostament a les estètiques impulsades pel Komintern a Europa. Seríem així davant la barrera que separaria *Tierra sin pan* dels seus dos films anteriors, i entrariem en el realisme social. Però la pantalla del partidisme no hauria de neutralitzar, de fer opaca, la posada en pantalla del film. De fet, és impossible: la conjunció de l'implacable guió i muntatge visual de Buñuel, la fotografia sense perspectiva d'Eli Lotar, el dens comentari elaborat com a relat mític, a manera dels relats populars, escrit per Buñuel i Pierre Unik i inspirat en els pressupòsits pedagògics d'Acín, i, sobretot, l'arriescat muntatge sonor de Buñuel a partir de la *Quarta simfonia* de Brahms i d'un to de veu extret dels noticiaris cinematogràfics i del cine de viatges, fan de la simfonia hurdana un cant anarcosurrealista. En poc s'assembla als films socials que en els mateixos anys feia el comunista ortodox Joris Ivens, i no s'assembla en res als del reformista John Grierson, ni als documentals que a la mateixa Espanya feien les entusiastes i moderades Misiones Pedagógicas republicanes o, als Estats Units, els documentalistes fotogràfics i cinematogràfics de la reformista era rooseveltiana.

Vegem, en aquest sentit, com enfoca el film la societat hurdana i com ho va fer Pierre Unik, coredactor del comentari, en els seus reportatges publicats el gener i el març de 1935 a *Vu* (i no a *Vogue*, com Buñuel solia recordar). Unik descriu les diferències de classe a partir del paper social dels homes que fora de Las Hurdes es van convertir en captaires i, en tornar amb diners, iniciaren un procés d'usura i una acumulació de capital que faria que algun d'ells esdevingués cap de clan. Al film, Buñuel ignora aquestes observacions de classe sobre una acumulació que no aconseguia transcendir ni modificar una forma de vida ancestral, i se centra exclusivament en aquesta vida ancestral,

5. L'article de GAZIEL (Agustí Calvet) «Esto acabará mal», publicat a *La Vanguardia* el 7 d'abril de 1933, és en aquest sentit esfereïdor tant per l'anàlisi com per la prospectiva.

6. He tractat la posició de Dalí dins del grup surrealista mentre Buñuel roda a Las Hurdes a *Un experiment seriós. Instantànies catalanes de Tierra sin pan* (Buñuel, 1933).

sense cap referència a la mendicitat ni a la usura ni a les diferències de classe.

És un substrat llibertari agut. La seva voluntat de destrucció dels nous codis informatius-polítics és decidida: el film subverteix el noticiari cinematogràfic de l'època i, en concret, la informació sobre Las Hurdes, comunitat a la qual eleva a metxa d'una transformació radical d'un moment polític i social dominat per les tensions revolucionàries i la reforma agrària (l'apel·lació a la mort que tanca el film). Un altre component del mateix substrat ideològic llibertari n'és l'audaç sentit pedagògic, en la línia més radical dels moviments de renovació. Des del punt de vista formal, substrat polític, subversió de codis i pedagogia es materialitzen en una configuració surrealista molt pròxima a *Un perro andaluz* i a *La Edad de Oro*, però amb característiques pròpies.

Els dos primers films de Buñuel i Dalí enfronten l'espectador amb els entramats ideològics castradors de l'inconscient individual burgès i fan incursions en l'inconscient col·lectiu de les classes dominants. Estan narrats des d'una perspectiva ja antropològica. A *Tierra sin pan*, sense Dalí, Buñuel fa una passa més i, a la manera de la geometria de la virtut clàssica, desenvolupa l'equació, en clau documental, i afronta l'inconscient social primer, allò que encadena els humans a una terra estèril: la societat com a captivitat, de la qual només la mort, el canvi radical, n'és alliberament. Una poètica del renaixement, del recomençament. I, igual que els seus predecessors, i en particular *La Edad de Oro*, el film hurdà està muntat com a comentari i exacerbació del cinema amb què es relaciona: la simfonia urbana, el noticiari cinematogràfic, el documental de viatges i de paratges exòtics, el film etnogràfic dels surrealistes parisencs.

Aquest film, va dir Max Aub (1985, p. 91), és alguna cosa més que política. I aquesta cosa més que ni Aub anomena és la revolució i aquest peculiar moment, del qual el film hurdà és quasi l'única prova de què disposem, d'una cooperació entre anarquistes-surrealistes (Acín i el saragossà Rafael Sánchez Ventura, assistent de direcció) i surrealistes-comunistes, aquest equip parisenc-aragonès que va arribar a Las Hurdes per a convertir en cinema aquella metàfora ardent de l'Espanya rural afamada que la contrada era des dels articles d'Unamuno del 1913 i, sobretot, des del primer viatge d'Alfons XIII, el 1922, molt fotografiat i debatut per la premsa. Prenen així cos i clari-vidència les paraules, ja citades, de Godard: «una commovedora experiència interior de la Història».

4. A pràcticament tots els esborranys del comentari, tant en espanyol com en francès, el títol del film és *Tierra sin pan* o *Terre sans pain*, i així es va estrenar. No hauríem de fer servir el títol *Las Hur-*

des, que el mateix Buñuel utilitzava sovint, més que de forma col·loquial. De fet, ja en el seu moment, el film no parlava només d'aquella contrada sinó de tota l'Espanya rural i també de l'Europa de Hitler –recordem el mapa inicial d'Europa, censurat en moltes còpies– i, avui, *Tierra sin pan* tampoc no parla exclusivament d'aquell moment històric sinó de com els espectadors afrontem la misèria i la gana convertides en espectacles audiovisuals, en espectacle televisiu global.

No solament els documentalistes ja no poden, set dècades més tard, filmar els altres com Buñuel i Lotar van filmar els hurdans –encaixonant-los en la seva falta de perspectives, com es pot veure al material descartat amb més nitidesa que al mateix film, si això és possible. També els espectadors som uns altres. Sabem fins a quin punt, o no, i de quina manera, el documental, la televisió, dóna compte del món ara. *Tierra sin pan* és, en aquest sentit, una font de lliçons de gran generositat que atreu repetidament l'interès contemporani de la crítica i la docència, particularment als Estats Units i a França.

5. El material descartat, que Marcel Oms va dipositar a la Cinemateca de Tolosa de Llenguadoc després de ser localitzat a Calanda a la primèria dels anys seixanta, és d'un gran interès. Dura uns trenta-set minuts i permet calibrar les decisions de Buñuel. Els hurdans van ser dirigits en tot moment, i van posar davant la càmera de Lotar amb un sentit de cooperació que ratifica, un cop i un altre, l'acord documental que va fer possible el film. Tot i haver estat repetidament fotografiats i haver esdevingut un fenomen mediàtic, els hurdans que apareixen en el film sens dubte volien fer-ho. Lotar, càmera excel·lent, filma també belles panoràmiques dels camps hurdans i del moviment dels arbres, moviment que, si Buñuel l'haguera conservat, hauria impregnat d'una certa vitalitat el seu dur retrat. Però Buñuel talla el vent, de la mateixa manera que elimina el sentit col·lectiu de les imatges. O més ben dit, quan conserva allò col·lectiu –a l'escola, en els treballs agrícoles, a l'enterrament del nen–, és per a posar en relleu la falta de perspectives d'aquesta vida col·lectiva. Quan la gent es mira o parla, el muntatge talla i deixa sols als individus, frontalment davant la càmera, en diàleg només amb l'espectador.

Com al film, els *rushes* fan atenció especial a dues situacions: la mort de la cabra i el ritual dels galls a La Alberca. En el cas de la cabra, el material descartat dura més de quatre minuts: s'hi pot veure com Buñuel, amb un revòlver, i Sánchez Ventura, l'assistent de direcció, inciten dues cabres a caure pels penya-segats i com finalment un tret aconsegueix que una ho faci. El fum del tret com a metàfora central d'aquest relat mític sobre la revolució: la violència filmica perseguida és traducció d'una violència real. D'una violència construïda, política.

Un film fet «a trets». Com si a Buñuel li hagués quedat gravada l'expressió d'una vella –potser la mateixa que tanca el film amb l'oració fúnebre– que els va dir això, que *a tiros* hauria algú de treure els hordans de Las Hurdes per tal d'aconseguir una vida millor (expressió que Unik recull als seus reportatges).

A La Alberca, el material descartat dura més de sis minuts. En aquest cas, els albercans no posen davant la càmera sinó que Lotar filma la festa. El muntatge de Buñuel, però, eliminarà també tot allò convivencial per tal d'insistir en el simbolisme del ritual matrimonial i la seva aspra càrrega eroticosocial. Els primers plans de Lotar al fàl·lic coll del gall, penjant, sense pell, al qual una mà acaba d'arrancar el cap, no consten al film i testimonien la radicalitat icònica amb què Buñuel anava cap a Las Hurdes. Una radicalitat icònica d'estricta obediència surrealista, de rigor aleshores a la revista de Bataille i Leiris *Documents*, però que Buñuel limitarà i substituirà al muntatge per la radicalitat sonora.

Aquesta radicalitat sonora ha estat sempre realçada pels consecutius analistes del film, però convé insistir-hi. La manera surrealista de tractar el conjunt format per les imatges i el text, de forçar el seu xoc, ja sigui en Ernst, en Magritte o en les diverses publicacions del moviment, té el seu correlat al film de Buñuel. Sovint, allò que el narrador diu no es correspon amb allò que les imatges mostren o, simplement, el narrador diu alguna cosa a la qual donem crèdit pel simple fet d'escoltar-la, no de veure-la. Com un peu de foto dirigeix la lectura de la foto. Els casos més evidents són els de la nena malalta al carrer i el nadó: el narrador diu que són morts, però no les imatges. El pacte documental amb l'espectador desplega aquí la seva malícia ambigua i preludia els codis informatius que la publicitat, la propaganda i la televisió han negociat de forma extrema en la conformació de l'audiovisual. *Tierra sin pan* és, en aquest sentit, una premonició.

6. El film ha sofert diverses alteracions, que ara passo a comentar. Una d'elles no li ha fet perdre intensitat. És, però, significativa. És l'epíleg a favor de la República, la coda afegida per a l'estrena internacional durant la Guerra. Buñuel, que aleshores ja treballava en el dispositiu de propaganda republicana internacional, des de París, va acceptar la coda, tot i que després no en solia parlar. Resultava així que aquest film revolucionari, antirepublicà si es vol, es convertia en una peça de propaganda d'allò que atacava. Potser pel caràcter postmodern que té –*Tierra sin pan* és un film fet d'estrats, prenyat de cites, al·lusions i juxtaposicions–, es feia evident ja el 1936 que tot pot ser reversible. Potser. L'explicació històrica, no obstant això, tal vegada rau en els reptes que la crisi del sonor va introduir en el documental, reptes i crisi que explotarien durant els anys trenta i les seves

convulsions socials. El sonor abocava el cine a ser portaveu ideològic i conduí el documental a la propaganda. Però la coda no va aconseguir tenyir de reformisme l'àcid pamflet de Buñuel. Ni aleshores ni ara. Personalment, penso que cal veure el film sense coda i que la coda no hauria de ser-hi. Ara: forma part de la història del film i de la recepció d'aquest durant el franquisme.

Efectivament, *Tierra sin pan* va ser un film repetidament programat al circuit dels cineclubs (Gubern, 1999). Eren cineclubs antifranquistes i la coda republicana no es feia gens estranya. D'altra banda, la coda i l'estrena del film dins del dispositiu republicà (en sala comercial, però no a l'Exposició Internacional de París del 1937) van influir decisivament, tant com la mateixa història hurdana, en l'acció de reforestació i canvis en els conreus que el general Franco va impulsar immediatament a Las Hurdes, el 1940. Resulta així que, tot i pesar com una llosa en la història contemporània de la zona, els hurdans han aconseguit gràcies al film de Buñuel nombrosos canvis i privilegis.

No s'ha estrenat mai en sala comercial a Espanya, és un film de fil·moteca, de televisió i de museu. Ha contribuït decisivament a reformar la vida a la regió retratada i, malgrat tot, pot dir-se que continua essent el film més maleït de Buñuel al seu país. Revolucionària primer, «reformista» a la fi, la simfonia hurdana que Buñuel va fer quan els documentalistes del seu tarannà es dedicaven a allò urbà, allò obrer o allò exòtic segueix essent incòmoda.

7. Més greus han estat els efectes de la censura dels anys 1936-1937 i les alteracions posteriors de caràcter sonor. La mutilació visual de la censura ha estat adobada en les versions francesa i espanyola, a les quals em refereixo, però la manipulació sonora ha esdevingut un problema greu. De vegades fa difícil parlar amb precisió del surrealisme documental del film. Tornem, doncs, a interrogar la idea de surrealisme documental. Aquesta és una qüestió a la qual el film respon mantenint la seva capacitat de provocació intacta. Fent entrar l'espectador, com deia, en els seus propis fantasmes socials: amb una narració que deixa l'espectador sense respir i al seu propi arbitri, als acords de la molt culta, romàntica i íntima, però greu i hermètica, *Quarta simfonia* de Brahms i d'un conte cruel i molt dens dit per una veu indiferent, freda, cínica, que enumera misèries i no eludeix dir un cop i un altre que l'equip que l'està rodant no assumirà responsabilitats que no li pertoquen. La veu narradora parla constantment, en primera persona del plural en nombroses ocasions. Per contra, el rodatge no va eludir responsabilitats: el rastre del tret mortal contra la cabra ha quedat per sempre al film i qui ha disparat —ho veiem als *rushes*— és el mateix realitzador. La llicència profilmica de la cabra no és l'única que Buñuel es va permetre. Tot el film està escenificat i construït, com ho va fer

Flaherty a *Home d'Aran*, film amb el qual *Tierra sin pan* té un parentiu net, una germanor que comparteix any de rodatge i caràcter de relat mític. Però no pas per això la simfonia hurdana manté la seva intensitat provocadora. És el conjunt, i és el muntatge sonor sobretot.

No obstant això, molt poques còpies mantenen avui aquest senyal d'identitat del film. Si no provoca encara més és perquè, a les còpies actuals, el to de la veu del narrador ha caigut ja en el frau de la compassió. Una compassió que no existeix ni a la versió francesa del 1936, a càrrec de l'actor Abel Jacquin, ni a l'anglesa del 1937, que reproduïx el to dels noticiaris *The March of Time*.

Breument, la història de la sonorització és la següent: Tant la versió francesa com l'anglesa van patir censura. Per protestes de l'Alta Savoia francesa, assenyalada en el mapa inicial com una altra de Las Hurdes europees, el mapa va desaparèixer de les dues versions. Així mateix foren eliminades de les dues versions les seqüències del ritual matrimonial dels galls a La Alberca. No cal dir que aquestes absències, que algunes còpies encara mantenen, alteren profundament el film. Durant la Guerra Mundial, d'altra banda, es va perdre el negatiu. El 1964, el distribuïdor Braunberger va proposar a Buñuel la restauració, que va obligar a una nova sonorització pel fet de no disposar del negatiu, que hauria permès de recuperar els talls de la censura. La nova versió es va fer el 1965, i ja va canviar el to de la veu narradora. En aquest cas, cal pensar que Buñuel va acceptar. Però, en els últims anys, han aparegut noves versions, tant en francès com en espanyol, que desvirtuen completament el treball sonor de Buñuel. El to de la veu és encara més compassiu o declamatori i, en alguns moments, ha estat rebaixada la presència de la música de Brahms.

En definitiva, som davant d'un problema que sens dubte hauria interessat Walter Benjamin: per més complex que sigui recuperar la «versió original», l'«aura» de *Tierra sin pan*, és el que caldrà fer.

Referències

- ARANDA, J. F. *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen, 1970.
- ARCELU, J. I.; BENÍTEZ-CASAU. «Una semana en Las Hurdes». *Estampa*. [Madrid], (20 agost-10 setembre 1929). [Ed. facsímil a: *Estampa de Castilla y León*. Salamanca: Diputació de Salamanca, 1987]
- AUB, Max. *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar, 1985.
- BATAILLE, Georges. *Le bleu du ciel*. París: Gallimard, [1936, 1957] 1979.
- BENJAMIN, Walter «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea». A: *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, [1929] 1980. [Traducció de Jesús Aguirre]
- GAZIEL. «Esto acabará mal». *La Vanguardia* [Barcelona], (7.4.1933).
- GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma*. París: Gallimard, 1998.

- GUBERN, Román. «Tan cerca, tan lejos». A: IBARZ, 1999. [Presentació]
- IBARZ, Mercè. *Buñuel documental*. Tierra sin pan y su tiempo. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999. [Presentació de Román Gubern]
- [ed]. *Tierra sin pan. Buñuel i els nous camins de les avantguardes / Tierra sin pan. Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*. València: IVAM, 1999a.
- *Un experiment seriós. Instantànies catalanes de Tierra sin pan (Buñuel, 1933)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, KRTU, 2000.
- KYROU, A. *Luis Buñuel*. París: Seghers, 1962.
- KRAUSS, R. E. «Los fundamentos fotográficos del surrealismo». A: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, [1985] 1996.
- PLACE, J.-M. [ed.]. *Documents*. París: Bibliothèque du Musée de l'Homme, [1929-1930] 1991.
- UNIK, P. «Chez le Sultan des Hurdès». *Vu* [París], núm. 362 i 364 (1935).