

Alejandro Susti

***Las Hurdes* de Luis Buñuel: El documental como ritual de sacrificio¹**

Gran parte de la crítica dedicada a *Las Hurdes* (1932), de Luis Buñuel, ha optado por indagar acerca del origen, modo de producción y recepción del único documental producido por el director español en su larga filmografía. El interés por aquello que rodea el documental o su circunstancia –y la aceptación implícita que subyace en clasificarlo como tal– parece coincidir con la propia percepción que Buñuel guardaba sobre éste: “Nothing is gratuitous in *Las Hurdes*. It is perhaps the least gratuitous film I have made”². Esta aparente marginación

1 La versión original de este artículo surgió de las discusiones en el seminario “Spain in the 1920’s or The Promise of Modernity” dirigido por la doctora Noël Valis en 1996, en The Johns Hopkins University.

2 Véase *Objects of Desire. Conversations with Luis Buñuel*. Edición y traducción por Paul Lenti. New York: Marsilio, 1992, p. 36.

de lo fortuito, reafirmación de la causalidad como instrumento que instaura la credibilidad del lenguaje del documental resulta bastante discutible en el caso de *Las Hurdes*, como se verá más adelante. El propio Buñuel parece contradecirse al formular el parentesco del documental con sus dos primeras producciones, *Un Chien Andalou* (1928) y *L'Age d'Or* (1930):

It was very different and yet, nevertheless, it was a twin. To me, it seemed very much like my other films. Of course, the difference was that this film was based on a concrete reality. But it was an exceptional reality, one that stimulated the imagination (*Objects of Desire*, p. 34).

Resulta interesante observar cómo en esta afirmación el director se desdobra en dos diferentes instancias, elaborando dos lecturas, cada una aludiendo a un tipo diferente de texto, uno concebido como el documental en sí mismo, el segundo como la realidad concreta de *Las Hurdes*. Por un lado, Buñuel retrospectivamente plantea una relación entre los filmes en cuestión a la manera de un espectador que los ha visto o “leído”. La pantalla, en este caso, constituye aquella gran página en blanco sobre la cual el filme ha sido exhibido o escrito, ya acabado. Buñuel se ubica en este proceso en el plano de la recepción de la obra. Una segunda perspectiva es la que nos ofrece al director ubicado en el proceso de producción del filme, a su vez inmerso en la lectura de un texto inscrito en la realidad misma de los hechos que intenta retratar: “But it was an exceptional reality, one that stimulated the imagination”. En esta observación subyace la analogía del lector impactado por el texto-realidad que tiene ante sus ojos, en ella se reconoce un acto de lectura en pleno proceso. Si seguimos a Buñuel, en esta lectura la imaginación participa activamente en la construcción de un texto-documento que, paradójicamente, postu-

la una noción de veracidad o neutralidad y que intenta ser fiel a aquel primer texto conocido: la realidad.

Por otra parte, Buñuel admite no sólo la necesidad de utilizar la imaginación para construir un documento que aspira a ser un reflejo de lo real –un documento histórico– sino que, además, postula la existencia de una multiplicidad de realidades, entre las que es posible una del tipo que halla en *Las Hurdes*, excepcional y única. Hay en esta afirmación un juicio subjetivo implícito por parte de Buñuel, quien adhiere una tipificación a aquella realidad que pretende reproducir con fidelidad.

Las implicancias de las opiniones vertidas por Buñuel advierten sobre el carácter conflictivo y contradictorio de *Las Hurdes*; por ello, surge la necesidad de establecer un tipo de lectura que explore de qué manera en el documental o texto se produce una tensión entre dos fuerzas en apariencia contrapuestas. Una primera pretende establecer la autoridad de determinados modos de escritura y de producción de discursos que permitan al espectador una lectura racional de la realidad de la que es testigo. Una segunda subvierte los contenidos de la primera apelando al uso de imágenes que liberan el imaginario del espectador, logrando con ello activar su subjetividad en la percepción de la realidad que se le muestra.

Los subtextos

En el proceso de establecer la credibilidad del texto-documental, Buñuel hace uso de una serie de subtextos que pretenden avalar el valor fílmico de *Las Hurdes*. En este repertorio de subtextos, que no pretendo agotar, se incluyen: textos inscritos en diversos materiales (e.g. uno sobreimpreso en las

primeras escenas del documental, otro en el dintel de las casas de Las Hurdes Bajas, otro en la pizarra de la escuela en Las Hurdes Altas), mapas (ubicados al inicio del documental), clasificación de insectos (e.g. nombres científicos del mosquito y sus respectivas ilustraciones).

El texto escrito con el cual se inicia el documental aparece inscrito sobre un fondo de nubes y tiene por objeto informar al espectador acerca del origen del contacto de la región con el resto de España y el mundo:

The HURDANOS were unknown, even in Spain until a road was built for the first time in 1922. No where does man need to wage a more desperate fight against the hostile forces of nature. In light of this, the film may be considered as a study of "human Geography"³.

El pasaje lejos de establecer el primer hito referencial en la relación entre el espectador y la comunidad que va a describirse, crea un efecto diametralmente opuesto: el texto elude la mención del origen de los hurdanos, es decir, cómo llegaron a esta región o en qué circunstancias migraron hacia esa parte del país. Esta elisión del origen, ausencia de un punto en el tiempo con el cual el espectador pueda regular las coordenadas de su propio imaginario, sugiere la idea de un tiempo mítico, tiempo no signado por las leyes y transformaciones propias del tiempo humano. Aparentemente, los hurdanos *estuvieron allí*, incluso antes de la unificación política de España, rasgo subrayado precisamente en el libro de Legendre (1927) que sirve a Buñuel de punto de partida en la producción del

3 Para efectos de este trabajo utilizo la versión inglesa del documental con comentarios de Pierre Unik.

documental y del cual toma el concepto de “geografía humana”⁴:

Il est en somme, très probable que les gens qui sont venus habiter ce pays inhabitable n’y sont jamais venus que par force. Las Jurdes sont un pays hors-la-loi. Les malheureux pilus qui y étaient refoulés de nos jours étaient rejetés par la Société; mais ils n’auraient pu être rejetés là si auparavant toute une population n’y avait été confinée. Quant à cette population, elle devait être composée, pour une faible part, d’individus en rupture de ban qui cherchaient dans ce pays le plus sûr des refuges, et, pour la majorité, de groupes vaincus, et chassés des pays habitables au cours des guerres et des invasions qui ont précédé l’unification politique de l’Espagne (p. 86).

La segunda frase del pasaje (“No where does man need to wage a more desperate fight against the hostile forces of nature”) incide en una lucha contra la naturaleza no igualada por ningún otro pueblo. El impacto de esta afirmación, la capacidad de situar esta lucha más allá de las coordenadas del tiempo y espacio que maneja el espectador es, sin embargo, menor que en la primera frase. Esta lucha de los hurdanos es

4 La noción de “geografía humana” utilizada por Legendre en su tesis y más tarde por Buñuel en su documental, está estrechamente emparentada con los estudios de salud pública llevados a cabo a lo largo del siglo XIX por los llamados higienistas. Luis Urteaga (1980), quien ha estudiado una extensa muestra de estos trabajos, señala una de las preocupaciones centrales de estos estudios: “...con la medicina de la Ilustración se perfila lo que será uno de los puntos neurálgicos de la geografía médica del siglo XIX: la consideración de un ‘espacio social’, que unido al espacio puramente físico, debe ser estudiado, analizado meticulosamente, si se quieren desentrañar los procesos morbosos” (p. 13).

concebible dado el aislamiento en que se han mantenido a lo largo de los siglos. En cierta forma, el texto asume la perspectiva de un espectador que es partícipe de una civilización o cultura contemporáneas a la exhibición del documental, lo cual también implica un desplazamiento temporal bastante abrupto desde aquella inespecificidad inicial con la que el texto comienza. En este sentido, puede observarse el manejo de dos nociones del tiempo en apariencia contradictorias pero que parecen complementarse. Un tiempo objetivo y preciso, claramente delimitable en el imaginario del espectador, y otro signado por la ausencia de hitos con los que este imaginario pueda regularse.

La formulación final del pasaje (“In light of this, the film may be considered as a study of ‘human Geography’”) puede interpretarse no únicamente en función de la relación entre un espacio social y uno geográfico⁵. Si es que hemos de asumir la relación del individuo con el espacio que habita, el cuerpo expresa la territorialidad del espacio, es, en última instancia, su prolongación y forma un solo cuerpo con él. Esta noción también incide en un tipo de relación atípica, sugiriéndose que ante la ausencia de una memoria que registre el origen de los hurdanos, éstos se han fusionado con el espacio que habitan, existen como tales sólo en tanto son habitantes de ese territorio. De ahí que el nombre “los hurdanos” indistintamente parezca referirse al nombre de la comunidad que habita en esas tierras y a la tierra misma.

Un segundo tipo de subtexto, cuya presencia en el documental me interesa subrayar, es la inscripción hecha en el dintel de una de las casas de Las Hurdes Bajas, frase tradicional

5 Véase la nota 4.

o forma de saludo en la España tradicional y rural⁶: “Avermaría Purísima sin pecado Concevida [sic], 1830”. Una vez asumidas las diferencias existentes entre las dos zonas pobladas de Las Hurdes, el breve texto reorienta la atención del espectador hacia la captación de un origen de la comunidad. La noción de concepción o nacimiento inscrita en el pasaje alude a la presencia de un espacio demarcado por el culto religioso católico, en este caso, el espacio interior de una casa en Las Hurdes Bajas al cual, no obstante, la cámara no ingresa. Extensivamente, las nociones de concepción y pureza se asocian al espacio representado por las Hurdes Bajas, asociación que no parece del todo impertinente pues el propio Buñuel identifica el espacio de Las Hurdes Altas con el infierno: “... almost the entire film occurs in Las Hurdes Altas, which are mountains like *infernos*...”⁷. El texto inscrito en el dintel de la casa tiene por objeto no sólo delimitar aquella zona a la que no aspira acceder el ojo de la cámara –zona simbólicamente purificada y cuyo origen histórico, además, aparece claramente identificado (año de 1830)– sino crear una analogía con el cielo y el infierno tal como se presentan en el lenguaje bíblico, analogía en la que además se ha invertido el orden espacial de ambos pues el cielo, en este caso, se encuentra en un nivel inferior al infierno.

6 Inquirido sobre el espíritu surrealista del filme, Buñuel responde lo siguiente acerca de la estratificación social existente en Las Hurdes: “We’re talking about a tendentious film. Such poverty doesn’t exist in Las Hurdes Bajas. Of the fifty-two communities or alquerías, as they call them, there are around thirty that have neither bread, nor chimneys, nor songs. I photographed Las Hurdes Bajas in passing, but almost the entire film occurs in Las Hurdes Altas, which are mountains like *infernos*, a series of arid gulches, a bit like the desert landscape of Chihuahua, but much smaller” (*Objects of Desire*, p. 35).

7 Véase la nota 6.

Por otra parte, la inscripción dedicada a la virgen se asocia a la confesión del pecado, es ésta la frase introductoria a un acto de contrición o arrepentimiento en el que se devela una culpa, culpa que puede asociarse al origen humano representado a su vez en la fecha que la acompaña. Ambos elementos colocados en un dintel por el que no se ingresa, señalan un límite o frontera entre dos espacios signados por valores opuestos; el valle de Las Hurdes Bajas es aún un territorio en el que el espectador puede reconocerse, territorio familiar de una comunidad signada por una organicidad y vitalidad que puede constatarse en las celebraciones en las que toma parte, protegido, además, por la presencia de la virgen María. Una vez dejado atrás este límite no hay lugar al regreso, es decir, en términos de tiempo el espectador es conducido hacia atrás o, más precisamente, hacia un lugar en el que el tiempo simplemente se ha detenido. Las fechas desaparecen y la sola existencia de la escritura se descontextualiza en el espacio de Las Hurdes Altas, como se ve a continuación.

Un niño escribe en la pizarra de la escuela de Las Hurdes Altas, “Respetad los bienes ajenos”. La ironía que subyace en el aprendizaje de la regla en un medio en el que la posesión de bienes es casi una utopía no puede ser más contundente⁸. Por otra parte, resulta pertinente plantearse esta inadecuación entre el texto y su contexto como una alusión directa al espectador que se encuentra ubicado “fuera” del mundo de Las Hur-

8 Esta noción de descontextualización de la escritura también ha sido señalada por Tom Conley (1987): “... in the sequence (shots 68-88) in the regional school on one side of the mountains separating the Hurdanos from contemporary civilization, we are led to believe that we have reached the limítrophe regions of Scripture. The shots taken in the classroom mark the last, ultimate line of the Western world” (p. 186).

des. En cierta forma, a través de la formulación de la regla Buñuel permite la intrusión del que observa la escena, pues la regla en sí conlleva un sentido de censura y de medida que reafirma la presencia y el poder de aquel “otro” que es testigo de la escena y la juzga. Sin embargo, al caer la formulación en el vacío del absurdo la regla pierde su autoridad ante los ojos de quien detenta el poder: el espectador. Aun cuando los niños hurdanos escriben diligentemente la norma en sus cuadernos, la autoridad de la escritura se desvirtúa. La escena puede interpretarse como un simulacro en el que el poder y autoridad de la escritura han sido en cierta forma exorcizados.

Con relación al uso del mapa en las secuencias iniciales del documental, éste tiene por objeto verificar la ubicación de la comunidad de los hurdanos en el espacio español y europeo. Resulta interesante notar que el mapa aparece simultáneamente con la voz en *off* del narrador a diferencia del texto introductorio del documental antes analizado, texto que el espectador lee en silencio. En este sentido, la voz del narrador agrega una noción de autoridad y una perspectiva nueva a la que tiene el espectador y a la idea que puede haberse formado éste en relación con la ubicación física de la comunidad de los hurdanos. El mapa, por su parte, en la medida en que constituye una representación o lectura de un espacio determinado, también postula la autoridad de una instancia que lo objetiviza. El uso de estos dos recursos tiene por objeto respaldar la credibilidad del documental. Sin embargo, el análisis del texto introductorio y el silencio que lo acompaña señalan la presencia de una dicotomía u oscilación entre una versión subjetiva de lo relatado, versión en la que los límites espaciales y temporales aparecen indefinidos, y una versión que propone un tono de objetividad. Este desdoblamiento constituye una transgresión del género documental como tal, en él se ad-

vierte el propósito de Buñuel de jugar simultáneamente con dos niveles o modos de captación de la realidad, juego en el que involucra a “su” lector, el espectador.

Me interesa subrayar, finalmente, la presencia de otro subtexto en el documental, que se refiere al uso de términos científicos (*Anopheles mosquito* y *Culex mosquito*) y las ilustraciones que los acompañan. Nuevamente el efecto que se busca en esta secuencia es darle mayor veracidad al relato. La inserción de la clasificación o taxonomía científica se ve además reforzada por una toma en primer plano de una página (presumiblemente de una enciclopedia o tratado científico) en la que se ilustra los dos tipos diferentes de mosquito en estado larvario y desarrollado. La inserción del lenguaje científico no sólo se realiza verbalmente sino que interrumpe la secuencia fílmica, llega a materializarse en ésta. La escritura como instancia de poder nuevamente pretende ejercer una autoridad que, como se vio en el ejemplo de la escuela, se desvirtúa ante la inutilidad del conocimiento u objetividad que transmite en el medio que se describe. Mucho mayor impacto tiene en el espectador presenciar los efectos de la enfermedad transmitida por el mosquito en los pobladores hurdanos. Las sucesivas escenas que muestran a aquellos que padecen la enfermedad sugieren, además, que es en el cuerpo, último reducto o límite que el sujeto interpone entre el mundo que lo rodea y su subjetividad, en donde se libra la lucha final entre el hombre y la naturaleza. En última instancia, estos cuerpos representan los únicos bienes que los hurdanos poseen, bienes no respetados por el medio en el que viven –si es que nos basamos en la inscripción anotada en la escuela–, bienes en proceso de desposesión que culmina en la muerte.

Los subtextos analizados subrayan una constante ambivalencia en el alcance de sus posibilidades significativas. En cada

caso se puede observar de qué manera la representación escritural y el poder que subyace en ella son socavados persistentemente en contraste con la realidad que busca retratar el documental.

Al proceder de esta manera Buñuel también desvirtúa la forma misma del documental como género o modo de escritura, que se asigna una autoridad en su representación de la realidad. De ahí que se plantee la necesidad de un acercamiento que tome en consideración aquel otro modo de conocimiento del mundo que el documental parece proponer, un modo de conocimiento en el que la subjetividad del sujeto observador, el espectador, se ve activamente involucrada.

Subjetividades

Tom Conley (1987) ha señalado algunos rasgos particulares de la estructura de *Las Hurdes* al descomponer cada una de sus tomas:

As the appended shot sequence evinces, *Land without Bread* consists of 238 shots over a duration of twenty-seven minutes (or about 865 meters of film). Even if averaged to a mean of seven seconds per shot, the total number would be inordinately high for a documentary. The film abounds with varied shots; its sheer number would lead a viewer to believe that the film is inspired by Eisensteinian montage instead of poetic realism (pp. 176-177).

La observación de Conley acerca del procedimiento de composición utilizado por Buñuel guarda estrecho parentesco con algunas de las ideas del director vertidas en un artículo

suyo de 1928 titulado “*Découpage* o segmentación cinegráfi-
ca”⁹. Antonio Monegal (1993) al comentar este artículo de-
muestra la importancia del *découpage* en el lenguaje cinema-
tográfico de Buñuel:

El *découpage*, en su acepción literal de recortar, es justa-
mente la primera fase en la elaboración del collage, que se
completa al juntar las piezas, separadas de su contexto origi-
nario, en una agrupación que las dota de un valor significa-
tivo distinto. Al igual que en la conjunción de planos, cada
pieza del collage deriva su significado de la relación sintag-
mática con el resto de los elementos del conjunto. Desde es-
te punto de vista, el procedimiento, recortar y pegar, se con-
funde con el del montaje de una película¹⁰ (p. 89).

De acuerdo con estas observaciones, la técnica del *dé-
coupage* es un recurso que Buñuel utiliza insistentemente en
Las Hurdes; puede reconocerse en ello la fascinación del di-
rector por aquella realidad que describe como excepcional y
que explora filmicamente. Si seguimos las observaciones de
Monegal, el proceso puede describirse de esta manera: la rea-
lidad opera a la manera de un texto, de ésta el ojo de la cáma-

9 El artículo ha sido analizado por Antonio Monegal. Las ideas que siguen
a continuación han sido tomadas de su libro *Luis Buñuel, de la litera-
tura al cine. Una poética del objeto* (1993).

10 Como demuestra Monegal, estas ideas de Buñuel muestran la influen-
cia que tuvo en él Jean Epstein. Cito a Monegal: “La sucesión de frag-
mentos discontinuos genera la posibilidad de lectura del discurso como
continuo, de la misma manera que la sucesión de imágenes fijas –los
fotogramas– produce en el espectador la ilusión de movimiento. Eps-
tein plantea la comparación en los siguientes términos: ‘Tandis que l’o-
eil du spectateur compose un mouvement qui n’existe pas, l’âme du
spectateur compose une émotion, c’est-à-dire un mouvement de senti-
ments, qui n’existe pas non plus’” (p. 89).

ra sustrae segmentos discontinuos que son separados de su contexto originario, y luego el director (incluyendo con él al espectador) establece una continuidad entre estos segmentos al hacer el montaje del filme.

Tal como se vio en el caso de las representaciones escriturales, Buñuel en cierta forma utiliza la técnica del *découpage* para desposeerlas de su contexto originario. Reglas, mapas, inscripciones y terminologías pierden el sentido que les otorga la autoridad que representan y operan sólo como fragmentos en una larga cadena de imágenes que les asigna un nuevo sentido. En contraste con el orden racional que representan y pretenden instaurar sobre la realidad, Buñuel opone la irracionalidad inherente de la naturaleza apelando con ello a la subjetividad del espectador. La muestra más significativa de este procedimiento es la proliferación de imágenes de animales e insectos en el documental.

Algunas de las secuencias que muestran animales a lo largo de *Las Hurdes* plantean la falta de una conexión con el contexto en el que aparecen: un toro sale de la sombra de una casa de Las Hurdes Bajas y la voz del narrador no proporciona comentario alguno sobre ello. De igual forma, la cámara se detiene a mostrarle al espectador una rana al pie de una fuente de agua cerca de iglesias abandonadas y una serpiente que reptaba entre rocas (de acuerdo con el guión estos animales son la única compañía que tienen los frailes enterrados en el cementerio del monasterio). La función del narrador en estos pasajes parece anularse, la voz que clarifica y contextualiza la imagen es suprimida para dejar su lugar a la música y con ello a un silencio o espacio que permite al espectador elaborar su propia interpretación de lo que ve. Estos hiatos sostenidos le otorgan a éste una libertad de lectura y asociación ausentes en el lenguaje documental. Las imágenes parecen incidir en la vi-

gencia de una irracionalidad que prevalece sobre el orden que el hombre intenta instaurar en la región. La rana repite sus actos en el espacio donde yacen muertos los cuerpos de los religiosos. Este énfasis en el movimiento de los animales contrasta significativamente con el estatismo de las construcciones edificadas que, a la postre, constituyen las únicas huellas del hombre en un espacio en el que la cultura misma es sumamente precaria.

Las escenas que muestran cerdos y asnos también presentan ciertos rasgos particulares. Éstos son los animales domésticos que aparecen con mayor frecuencia en el documental; el cerdo permanece asociado no solamente al alimento —el mejor alimento disponible en la región— sino a los niños de la comunidad. Cerdos y niños beben de las mismas acequias, recorren los mismos senderos de la comunidad y viven bajo el mismo techo. La suerte de ambos es, en cierta forma, la misma, pues el estado de postración de los niños sugiere que por su debilidad son las víctimas privilegiadas de la pobreza de la región, las víctimas que la naturaleza cobra a cambio del sacrificio de los cerdos que sirven de alimento a los hombres y mujeres que logran sobrevivir. El asno, por su parte, aparece vinculado al transporte de la carga y del hombre, su lentitud es el reflejo del ritmo de la vida de los hurdanos. El asno es por su fortaleza y adaptabilidad al terreno un vehículo de salida y de potencial expansión que hace posible la negociación con el mundo exterior. En este sentido, el asno es un animal vinculado a la economía de la región y que facilita el intercambio de bienes; esta conexión y su riesgo implícito se establece en la secuencia en que uno de estos animales es utilizado para cargar las colmenas de abejas que finalmente han de atacarlo y matar. En el ritual del sacrificio el asno es asesinado por su propia carga que, según el texto, pertenece a los comuneros

de Las Hurdes Bajas. Pero más allá de la ya subrayada implicancia económica, existe otro tipo de economía que concierne a la composición de la escena. En ella puede reconocerse un diálogo implícito con aquella otra famosa escena de *Un Chien Andalou* en la que aparecen los cadáveres de dos asnos sobre un piano de cola¹¹. Sin embargo, en el caso de *Las Hurdes* el espectador es testigo de una secuencia en la que se está sacrificando al animal¹²; aun cuando la escena de la muerte no ha sido filmada en toda su extensión ello no disminuye la impresión que causa en el espectador. El impacto radica en presenciar el sacrificio del animal en plena ejecución, con lo cual también se agrega un tono de sadismo a la secuencia; las abejas, pese a su diminuto tamaño, dan muerte a un animal infinitamente más grande y fuerte, lo cual también crea una sensación de absurdo agudizada por el hecho de que el espectador no puede hacer nada por evitarlo. En cierta forma, Buñuel nuevamente desautoriza al espectador colocado fuera de la escena y lo involucra directamente produciéndole horror y curiosidad, despertando en él sus impulsos tanáticos. Desde un punto de vista fílmico, la edición y montaje de la escena tam-

11 Esta conexión ha sido ya observada por John Baxter (1994) y Victor Casaus (1978); de acuerdo con este último: "*Land Without Bread* definitely contains keys to his previous films, and, further, the roots of many of his subsequent works. In a sense, is not the putrified donkey who appears in *Un Chien Andalou*, the same animal who dies, devoured by the bees, in *Land Without Bread*? Is not the cow that leaves a house in a scene in *Land Without Bread* the same one we saw before in *L'Age d'Or*?" (p. 183).

12 Según Baxter: "Buñuel is silent on whether he engineered this sequence, although he did fake the scene of a goat falling from a cliff. A puff of smoke is visible at the corner of the frame, and Luis admitted that he shot the donkey with his pistol. In fact someone else probably shot it" (p. 145).

bién inciden en una idea de mutilación de las diferentes partes del asno; editar la escena en segmentos implica también “volver” a ejecutar el sacrificio ritual del animal, hacer un simulacro de su asesinato segmentando su cuerpo y creando con ello una discontinuidad que el espectador ha de convertir a su vez en continuidad¹³. En esta suerte de rito circular se sugiere que el cuerpo del animal es victimizado no únicamente por las abejas sino por aquello que hace posible la ilusión misma del cine, el ojo del director y el del espectador. Por ello, resulta significativo que sean el ojo y la cabeza del asno el centro de ejecución final del sacrificio, en cierta forma, son los ojos de quienes miran morir al asno quienes acaban por quitarle la vida, ojos que devoran a otros ojos.

El montaje es también, en la escena de la cabra montés que cae por el desfiladero, una forma de asesinato, un ritual de sacrificio¹⁴. Los sucesivos cortes en los que se interponen diferentes planos del desplazamiento del animal reproducen lo abrupto del terreno. Esta correspondencia del lenguaje fílmico y textual de la escena, fiel superposición entre un signi-

13 Sobre la mutilación de los cuerpos e imágenes del documental señala Conley: “A body is rendered integral when it is cut off; any cohering image of a group would undermine the filmic ritual that produces a community of view of total invisibility and in places far removed from the geography of the film” (p. 186).

14 Remito a los comentarios de Conley: “As such, the sequence seems either patently ‘sloppy’ or uncannily genial. The frame reveals that the crew has murdered the beast in order to produce an outlandishly *documentary effect*. The shot would have been innocuous if it were not underscored by the narrative jump when the camera is placed next to the carcass of the beast in the following shot, recording the fall down the mountainside. The murder becomes a photographic ritual and an exemplary sacrifice” (p. 185).

ficante y su significado, transparencia que casi reproduce la realidad filmada o que al menos crea esta ilusión, se ve abruptamente cortada con la caída del animal en el vacío. Más allá de la forma en que esta caída se produce¹⁵, se sugiere que el corte representado en la escena es una alteración deliberada producida sobre el texto de lo real. Resulta evidente que para Buñuel ese primer texto fiel y transparente que el documental “simula” hasta antes de la caída del animal, es un pretexto para dar acceso a aquella otra lectura de la realidad en la que lo fortuito y accidental ocupan un lugar privilegiado. La violencia, en este caso, interrumpe la placidez del espectador que observa complacido la habilidad de la cabra en sortear las dificultades del terreno. Buñuel desplaza sin previa mediación o aviso estas dificultades al terreno de la conciencia del espectador, hace que éste elabore su propia explicación de cómo se suscita la violencia en la realidad que observa¹⁶. A diferencia de la secuencia de la muerte del asno, la mutilación no se realiza mediante la segmentación fílmica del cuerpo del animal sino en la descomposición y fragmentación de una secuencia de imágenes cuya causalidad se rompe. El sacrificio sucede como algo no esperado, es un accidente que a su vez debe ser justificado después de ocurrido en la conciencia del espectador.

15 De la Colina y Pérez Turrent (1992) recogen el testimonio de Buñuel: “Since we couldn’t wait for the event to happen, I provoked it by firing a revolver. Later, we saw that the smoke from the gunshot appeared in the frame, but we couldn’t repeat the scene because it would have angered the Hurdanos and they would have attacked us. (They don’t kill goats. They only eat those that fall by accident.) Since the Hurdanos didn’t have any firearms, I used a revolver because I couldn’t find a rifle” (pp. 31-32).

16 En ello, ciertamente, poca incidencia tiene el hecho de que el espectador detecte o no el humo de una pistola que aparece en el margen de la pantalla.

Tal como se ha visto en las secuencias que he analizado, en ninguna de ellas queda excluida la tensión entre dos fuerzas que cohabitan en el espacio fílmico del documental. Esta ambivalencia tiene su correlato en la percepción que el espectador tiene de la realidad que se le describe. Continuamente su posición como testigo, y la autoridad que de ésta deviene, se ve cuestionada de tal manera que puede decirse que queda inmerso en el mundo retratado por Buñuel, se hace partícipe del misterio y la maravilla que en éste coexisten, abandonado a su propia suerte en el tiempo y espacio míticos de Las Hurdes.

Bibliografía

- Baxter, John
1994 *Buñuel*. London: Fourth State.
- Buñuel, Luis
1928 *Un Chien Andalou*.
- 1930 *L'Age d'Or*.
- 1932 *Land Without Bread (Las Hurdes)*.
- 1978 "Poetry and Cinema", en Mellen, Joan (ed.). *The World of Luis Buñuel. Essays in Criticism*. New York: Oxford UP.
- Casaus, Victor
1978 "Las Hurdes: Land Without Bread", en Mellen, Joan (ed.). *The World of Luis Buñuel. Essays in Criticism*. New York: Oxford UP.
- Conley, Tom
1987 "Documentary Surrealism: On *Land without Bread*", en Kuenzly, Rudolf (ed.). *Dada and Surrealist Film*. New York: Locker & Owens.
- De la Colina, José y Tomás Pérez Turrent
1992 "An Errant Surrealist in Hollywood; *Las Hurdes (Land without Bread)*; the Break with the Surrealist Group", en Lenti, Paul (ed. y trad.). *Objects of Desire. Conversations with Luis Buñuel*. New York: Marsilio.

Legendre, Maurice
1927

Las Jurdes. Étude de géographie humaine. Bordeaux: Imprimeries Gounouilhou.

Monegal, Antonio
1993

Luis Buñuel, de la literatura al cine. Una poética del objeto. Barcelona: Anthropos.

Urteaga, Luis
1980

“Miseria, miasmas y microbios. Las topografías médicas y el estudio del medio ambiente en el siglo XIX”. *Geo-Crítica* 29. Septiembre.