



COLECCIÓN LUIS BUÑUEL
CINE Y VANGUARDIAS

MERCÈ IBARZ
BUÑUEL DOCUMENTAL
TIERRA SIN PAN Y SU TIEMPO

2.^a edición

Buñuel documental.
Tierra sin pan y su tiempo

2.ª edición

Buñuel documental.
Tierra sin pan y su tiempo

2.^a edición

Mercè Ibarz

COLECCIÓN LUIS BUÑUEL CINE Y VANGUARDIAS

Director

Jordi Xifra (Universidad Pompeu Fabra)

Consejo editorial

Carole Aurouet (Université Paris-Est), Joanna Evans (University College London), Fernando Gabriel Martín (Universidad de La Laguna), Román Gubern (Universidad Autónoma de Barcelona), Paul Hammond (t), Amparo Martínez Herranz (Universidad de Zaragoza), Antonio Monegal (Universidad Pompeu Fabra), Sarah Neely (University of Stirling), Antonio Pedrós-Gascón (Colorado State University), Ángel Quintana (Universidad de Girona), Agustín Sánchez Vidal (Universidad de Zaragoza), Breixo Viejo (Columbia University)

© Mercè Ibarz

© De textos e imágenes de *Tierra sin pan*, Herederos de Luis Buñuel

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza (Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social), Centro Buñuel Calanda y Gobierno de Aragón

1.ª edición, 1999

2.ª edición, 2023

Procedencia de los fotogramas y las ilustraciones:

Herederos de Luis Buñuel (fotogramas de *Tierra sin pan*)

Casa-Archivo Miguel de Unamuno. Universidad de Salamanca

Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona

Institut Valencià d'Art Modern (IVAM)

Museo de Arte Moderno, Huesca

Colección Daniel Verdier, París

Archivo Mercè Ibarz

Cinémathèque de Toulouse

Director de la colección: Jordi Xifra (Universitat Pompeu Fabra)

Edita: Prensas de la Universidad de Zaragoza

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

ISBN 978-84-1340-626-8

Depósito legal: Z 230-2023

*a mi hermano Jaume
a Lluís*

Memoria y lecciones de *Tierra sin pan*

Despierta. Calla. Escucha. Incorporate un poco.

F. GARCÍA LORCA a Rafael Sánchez Ventura, *Poeta en Nueva York*

Cus la memòria, la sargidora cega.

Maria-Mercè MARÇAL

Cuando se investiga el pasado, se encuentra el presente. Parece un juego de palabras, o una frase hecha, pero la investigación, cual memoria zurcidora que a veces teme, efectivamente, al decir de la poeta, quedar ciega, excava y extrae gentes del pasado que conducen a gentes del presente. Este trabajo sobre *Tierra sin pan* empezó libresco, como indagación sobre la crítica y un film difícil de ver, esa paradoja de tantos clásicos del cine. Entré en contacto así con estudiosos que, a lo largo de más de seis décadas, han escrito y escriben sobre el film hurdano. Quise saber más, saber por qué su fuerza sigue tan viva, de dónde salió. Detrás del film había un equipo peculiar, raro, escaso: un cineasta aragonés de renombre internacional, un poeta-periodista y un fotógrafo parisinos, y, con ellos, dos aragoneses de múltiples facetas (supe más tarde) que entonces formaban parte de las gentes desdibujadas hoy por la historia, perdidas en ella. Solo el cineasta era conocido. Empecé a buscar a los demás. Y así encontré a sus amigos del presente que me hablaron de ellos, haciéndoles incorporar un poco, y a otros que, en mi búsqueda, encontraban una interlocutora para sus diálogos con el pasado y el presente y, con sus palabras, los amigos de Buñuel se incorporaban un poco más. Su memoria zurcidora alentó la mía.

Y así visité el territorio geográfico del film. Fue en julio de 1996, acompañada por Katia Acín, hija mayor de Ramón Acín y ya entonces profesora jubilada de Historia de España y una notable artista del grabado. Recorrimos Las Hurdes, hablamos del pasado, descubrimos el presente. Katia revivía en sus adentros la muerte de su padre Ramón y de su madre, Conchita Monrás. Estábamos en los jardines naturales del monasterio de las Batuecas en los que había parado el equipo de *Tierra sin pan* durante los dos meses de rodaje, cerca de las cuevas prehistóricas, donde el agua del arroyo corre dulcemente y algunos excursionistas paseaban y saludaban. Aquel día veníamos de Martilandrán, la población emblemática de esta historia. Habíamos tenido un encuentro esclarecedor que más tarde, en mis reflexiones sobre la relación con el film de las elites hurdanas (y, por extensión, las extremeñas), me ayudaría sobremanera. También se sumaría a mi comprensión cabal de la metodología y opciones del film: el pacto de Martilandrán de los hurdanos con el equipo de cine, así como la puesta en escena y en pantalla «a tiros» que conduce su carácter profundamente anarcosurrealista. El encuentro tuvo lugar delante mismo de donde se filmó la muerte y la caída de la cabra.

El paraje fílmico era completamente reconocible. El mismo acantilado abrupto surcado por caminos por donde apenas puede pasar un ser humano. Si la mirada se dirige hacia el núcleo urbano, efectivamente, las cosas han cambiado: todavía hay un buen puñado de viejas casas de pizarra —como caparazones de tortugas gigantes, tal como dice el comentario del film, es verdad—, pero también construcciones nuevas que los hurdanos, persistentes, han levantado aunque solo pasen en ellas unos días al año. Katia y yo estábamos mirando hacia el acantilado cuando un hombre mayor se nos acercó. Por edad, se dirigió a Katia. Empezaron a charlar. Katia condujo la conversación hacia los cambios que los dos habían visto a lo largo de los años. D. I. tenía setenta y cuatro años, ella setenta y tres. Cuando era pequeño, contaba el hombre, no había rutas y a

duras penas comían pan. El pan venía de lejos, en piezas de dos kilos que costaban una peseta que muy pocos podían pagar. En cualquier caso, no lo podía pagar su familia. Por el apellido, muy difundido en Las Hurdes, dijo, se podía deducir que venía de la casa de caridad (era o venía de un *pilu*). Habían sido muchos hermanos, «una piara», nueve o diez, no precisó más. No había ido nunca a la escuela, no sabía leer ni escribir ni contar. Había tenido nueve hijos, y ellos sí sabían leer, «habían aprendido casi todo».

Permaneció en silencio un rato. Quería yo hablar del film, pero me habían recomendado en Mérida no mencionarlo a los hurdanos. D. I. seguía en silencio. Aproveché entonces para decir que hacía años, cuando él era pequeño, en aquel pueblo se había rodado una película. «Sí —contestó sin vacilar—, miren, aquí mismo, delante nuestro, en aquellos acantilados, mataron a una cabra». Lo dijo sin reticencias y cuando le pregunté por qué la habían matado respondió con naturalidad que «la pagaron, claro». Cuando acabamos de hablar, le pedí si me dejaba hacerle una foto. Dudó un momento y dijo que sí, que por supuesto. El hombre venía de su huerto, de regar «habichuelos», con una pequeña azada. Tras la foto, D. I. se giró hacia Katia y comentaron de nuevo el paso de los años. Nos despedimos; él siguió hacia el pueblo, era la hora de comer, faltaban unos minutos para la una.

A menudo oí decir en Las Hurdes, y leo todavía, que, como consecuencia del film de Buñuel, los hurdanos cuidan tanto su imagen que piden dinero por ella a quien quiera fotografiarles. No fue esa mi experiencia. Pude sacar fotos siempre que establecí relación, contacto. Para eso se inventó la cámara en gran manera. Para establecer contacto, diálogo, relación y crear así un espacio físico donde ese diálogo pueda existir: entre quien filma y quien es filmado; entre quien es filmado, quien filma y quienes miran, los espectadores.

A partir del viaje a tierras hurdanas, mi trabajo empezó a cobrar sentido. En ellas entendí que su historia, en la que *Tierra sin pan* está inscrita, es también la historia de quienes han viajado allí. En mi

caso, llegaba a Las Hurdes con una conciencia específica: el cine tiene su propia verdad, dijo Dziga Vertov en los años veinte del siglo pasado. No es lo mismo estudiar el film de Buñuel que estudiar la sociedad hurdana.

Una sociedad concreta no habla únicamente de sí misma. La miseria hurdana era una concentración extrema de las miserias de su tiempo en 1933 en tantos lugares en España y en Europa, por decir solo los más cercanos, de la misma forma que hoy *Tierra sin pan* es espejo de la miseria y el hambre que persisten tal vez no en Las Hurdes, sino en tantos otros lugares.

La verdad cinematográfica de *Tierra sin pan* es, señala su crítica, múltiple, diversa, ambigua y, por encima de todo, duradera: la cámara puede y debe filmar la miseria, pero no puede gestionarla ni debe; puede, tal vez, redimirla. Aunque no es nada simple su redención —la redención física de la realidad de la que habla Kracauer—, nos dice Buñuel a través de este film de complejidades y es, en cualquier caso, algo que concierne al espectador. El cine, y por extensión la televisión hoy, no debería ponerse al servicio de la simplificación de lo real. Para la televisión, *Tierra sin pan* es profética: creemos no lo que vemos —si es que la pantalla lo muestra—, sino lo que la voz narradora nos dice. Es su lección más profunda y contemporánea: el atentado de la palabra contra la imagen en la representación de lo real visible, en lo que está ahí, a la espera de ser visto y respetado.

Tierra sin pan fue un paso decisivo en la obra de Buñuel, esta es otra de sus lecciones. En este film rodó por vez primera con actores naturales, y sin esa experiencia *Los olvidados* (1950), su siguiente film personal —al cabo de tanto tiempo sin conseguir realizar ninguno tras el film hurdano de 1933 y el exilio—, no habría sido la obra excepcional que es desde entonces y que, como *Tierra sin pan*, tiene un marcado carácter documental y una persistencia profética: su objeto de estudio, los derechos de los niños y adolescentes de las calles de las grandes ciudades sigue siendo implacablemente eter-

no. Buñuel dedicó seis meses de trabajo de campo y de investigación en los suburbios de la capital mexicana, y tantos de sus protagonistas serían actores naturales. En su prólogo, el film anuncia a la manera documental y pedagógica que hablará de un problema de las grandes capitales, no solo de la mexicana y, como en *Tierra sin pan*, y en *Los olvidados* de forma del todo explícita, enuncia que el film no va a resolver estos problemas, cuestión que corresponde a la sociedad misma, y afirma que todos los hechos que el espectador va a ver son «reales» y todos los protagonistas son «auténticos». En este sutil encaje de lo real y lo auténtico Buñuel inscribirá su obra a partir de *Tierra sin pan*.

No volvería a hacer otro documental, sino que incorporaría a su poética cinematográfica —más aún, pues ya está ahí en sus dos primeras cintas— la mirada antropológica, etnográfica, mítica y de entomólogo sobre el conjunto de lo que llamamos cultura y sociedad. Inauguraba con el film *hurdano* lo que bien puede considerarse un políptico, un cuarteto coral: *Tierra sin pan* (1933), *Los olvidados* (1950), *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962). *Viridiana* retoma con gran dominio de la elipsis la gran cuestión irresuelta española de la reforma agraria que ya tratara de la misma forma elíptica en el documental *hurdano*, mientras que *El ángel* es la contracara de lo que hoy llamamos niños de la calle: mientras en las calles viven los olvidados, envilecidos y crueles, los honorables ciudadanos burgueses se encierran en casa: no es que no puedan salir, se niegan mentalmente a hacerlo, prefieren quedar atrapados en la mansión a salir a la calle.

Con todo, y más allá incluso de lo que *Tierra sin pan*, su tercer film, representa en el conjunto de su obra, lo que cuenta en las páginas de este libro es su lección documental. Buñuel construyó su verdad, la del film, a partir de la edificación de un relato mítico que permite expresar esta experiencia interior de la historia llamada *Tierra sin pan*.

Relato mítico y cine vivo: por encima de todo, habla de la miseria filmada. Es una reflexión visual profética sobre cómo los espectado-

res nos relacionamos con la miseria cuando la vemos en pantalla, y qué hacemos tras verla. Una grandísima lección.

M. I.

Saidí-Barcelona, 1999-2023

Esta segunda edición sigue aplicando dos decisiones de la autora. La primera obedece a criterios de investigación académica, histórica y cultural; la segunda es de edición en lengua española. La decisión primera concierne al título del film, que siempre aparecerá en las páginas siguientes con el que consta en borradores y primeras versiones del guion, *Tierra sin pan*, con el cual se estrenó en las salas a finales de 1936 por fin sonorizado, aunque entonces lo fuera únicamente en sus versiones francesa e inglesa. Esta es la norma en historia del cine. El título *Las Hurdes*, que Buñuel utilizaba a veces familiarmente, así como el de *Las Hurdes. Tierra sin pan* son impropios.

La segunda decisión ha consistido en traducir también los fragmentos en diversas lenguas que incluía el texto original catalán.

Agradecimientos

Esta investigación fue defendida como tesis doctoral en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona el 15 de julio de 1997; prosiguió con la propuesta de editar el libro en Prensas Universitarias de Zaragoza y, en el otoño de 1997, con las primeras conversaciones en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) para poner en marcha la exposición «*Tierra sin pan*». *Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias* y mostrarla a finales de 1999, año en que se publica la primera edición de este libro.

Mis agradecimientos son muchos. Al personal de las bibliotecas Delmir de Caralt, de la UPF y la Biblioteca Arús, en Barcelona. A Miguel del Valle-Inclán, director del Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid. A Loïc Grelier, de la Cinémathèque de Toulouse.

A Manuel García Guatas, que puso su saber a mi disposición y que, cuando defendí mi tesis, me propuso, desde el mismo tribunal que la juzgaba, editar el libro; su apoyo en el proceso de edición ha sido inestimable. También debo agradecerle haberme puesto en contacto con Katia Acín y Sol Acín, dos mujeres lúcidas y vivificadoras que confirmaron el aserto y la certeza de ir al pasado para descubrir el presente: en ellas encontré memoria y amistad. In memoriam Sol Acín (1925-1998) y Katia Acín (1923-2004).

A Antoni Marí, mi director de tesis. A Román Gubern por su estímulo constante. Francesc Espinet (1937-2022) siguió con interés y dedica-

ción la evolución del trabajo. Con Eckart Stein y con Jean-Louis Comolli (1941-2022) he discutido puntos de vista e interpretaciones que a menudo han esclarecido mi lectura de *Tierra sin pan*.

Gracias también a Carlos Forcadell y a José-Carlos Mainer, en Zaragoza, por las conversaciones sobre la cultura libertaria. En Sitges, a Víctor Alba (1916-2003) por su humor sobre los años treinta. A Fina Birulés por las conversaciones sobre lo que persiste hoy de aquellos años treinta.

A Miguel Ángel Hernández Robledo, en Salamanca, por los fructuosos intercambios de información. A Daniel Verdier, en París, por conversaciones luminosas sobre Las Hurdes en tiempos de Buñuel.

Encuentros particularmente fructíferos y decisivos fueron con gentes de Las Hurdes, en Martilandrán y Aceitunilla, en julio de 1996, en particular con Domingo Iglesias y Eladía Crespo. José Pedro Domínguez, del Centro de Documentación de Las Hurdes, en Pinofranquead, Honorio Blasco y Luciano Fernández, en Mérida, y Félix Barroso, en Caminomorisco, me atendieron con interés y me ayudaron con datos y reflexiones sobre un film que, a menudo, críspa a las elites extremeñas.

Carlos Pérez (1947-2013) y Juan Manuel Bonet, en el IVAM, acogieron mi propuesta de exposición, le dieron apoyo probado y sumaron su erudición, que es mucha. Paul Hammond (1947-2010), a quien pedí un texto para el catálogo, fue un interlocutor divergente que me reafirmó en mi lectura del film y de su historia.

Por lo que respecta a la segunda edición de este libro, debe lo suyo a Jordi Xifra, director del Centro Buñuel de Calanda y de la colección a la cual este volumen se incorpora, Luis Buñuel. Cine y Vanguardias, así como al equipo de Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Y, en el punto en que corazón, vida y memoria enlazan con el tiempo de los cineclubs, gracias desde entonces a Lluís Pau i Vilà (1952-2022), siempre.

Tierra sin pan presenta el caso de todos los documentales, que, naturalmente, tienden a llamar la atención del espectador en lo pintoresco o en lo trágico, en lo más pintoresco o en lo más trágico. Pero, además, se trataba de España, y con esa película fijaba Buñuel su posición política, sobre todo si se tiene en cuenta que fue filmada en marzo-abril de mil novecientos treinta y tres. No era hacer política, era algo más. Frente a lo que las guerras subsiguientes nos han mostrado, no es gran cosa, pero precisamente tenemos que ponernos en la época y en el sitio donde se filma dejando aparte la calidad cinematográfica de lo real que aparece por primera vez en la obra de Luis Buñuel. De *Tierra sin pan* hay que pasar, sin solución de continuidad, a pesar de los dieciocho años que van a transcurrir, hasta *Los olvidados*.

Max Aub, *Conversaciones con Buñuel*

Índice

Memoria y lecciones de <i>Tierra sin pan</i>	9
Agradecimientos	15
1. Mirada, metáfora, fotografía	19
La mirada de Unamuno	24
Marañón y el primer viaje de Alfonso XIII.....	33
Razones y propaganda	37
El impacto mediático de la fotografía de los viajes del rey	43
El estudio y las fotografías de Maurice Legendre.....	55
Cuatro crónicas de la revista <i>Estampa</i>	61
2. Cartografía de la gestación. La obra en su momento histórico.	69
Un equipo interdisciplinar. Ramón Acín, pedagogo, periodista y organizador anarquista, escultor y dibujante, cineasta en sazón.....	72
Rafael Sánchez Ventura, el anarquismo aragonés y la izquierda no dogmática.....	89
Eli Lotar, fotógrafo de temas ingratos	102
Pierre Unik y el surrealismo disidente y comunista.....	113
El pensamiento cinematográfico de Luis Buñuel.....	124
Un film necesario. Lectura política y cultural del contexto	152

3. «A tiros» en tres tiempos. Cartografía de la realización o el trato de Martilandrán	175
Primer tiempo. La muerte de la cabra.....	182
Segundo tiempo. Un relato mítico.....	187
Tercer tiempo. Música, descartes, comentario.....	191
El método documental según Buñuel. <i>Tierra sin pan</i> como ensayo cinematográfico	201
4. Un ensayo censurado, mutilado y remontado. Cartografía de las versiones del film	207
De la censura republicana a <i>Tierra sin pan</i> como film republicano	207
El nuevo montaje de 1965. Versiones del film.....	228
5. La obra y sus críticos. <i>Tierra sin pan</i> en el tiempo. Distanciamientos y asimilaciones (1934-1999)	233
El film en el contexto español.....	235
Un documental transgresor	242
Crisis: Experimentación o vanguardia.....	254
Espejos cambiantes de la recepción	260
Surrealismo, existencialismo, absurdo, revuelta	262
Una «nueva escritura» de la realidad y una anticipación de la sociedad del espectáculo	273
La concepción sonora de <i>Tierra sin pan</i> como genealogía cinematográfica	280
Epílogo. Tan cerca, tan lejos	289
Anexo. <i>Tierra sin pan</i>. Texto del comentario	295
Bibliografía	305
Filmografía	321
Índice onomástico	325

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres gráficos del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en diciembre de 2023

Tierra sin pan (1933) es un clásico: en la obra de Buñuel, en el cine documental, en la historia del cine y, como tal clásico, un film que mantiene viva su fuerza. El primero de Buñuel rodado íntegramente en España, su única incursión documental y la obra que afina su moral del cine. Sería también la antesala de un período de largo silencio creativo en el exilio, roto por fin en el México de *Los olvidados* (1950), obra no sin relación con *Tierra sin pan*. Film prohibido, censurado e inquietante, algunos de sus aspectos centrales de realización y montaje eran poco conocidos. Su equipo fue un grupo multidisciplinar de actitudes y corazones. Un film que bien puede llamarse anarcosurrealista. Su manera de afrontar lo real conforma uno de los momentos de Buñuel más fructíferos, el que con los años tal vez le ayudaría más a redondear el conjunto de su obra. Pieza conclusiva de la trilogía surrealista de preguerra junto a *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), *Tierra sin pan* es un ensayo cinematográfico sumamente construido y elaborado. Un film sobre Las Hurdes, las transformaciones sociales y la revolución en España en los años treinta que sigue planteando hoy al espectador cómo relacionarse con la miseria filmada, en cine y en televisión.

Mercè Ibarz (Saidí, Huesca, 1954), narradora, ensayista, crítica cultural, profesora e investigadora. En 1997 se doctoró en la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona) con esta investigación sobre el tercer film de Luis Buñuel, a raíz de la cual ha tenido a su cargo la exposición «*Tierra sin pan*». *Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias* (1999), en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM). Autora asimismo, entre más publicaciones, de la obra narrativa *Tríptico de la tierra* (2022, traducción del original catalán de 2020 y primeras ediciones de los dos primeros libros de este volumen de 1993 y 1995), de los ensayos culturales *L'amic de la Finca Roja* (2017) y *Abeja furiosa de su miel. Retrato de Mercè Rodoreda* (2024).

ISBN 978-84-1340-626-8



9 788413 406268



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

CBC

Centro Buñuel Calanda



**GOBIERNO
DE ARAGON**